TRIBUNE JEAN-CHRISTOPHE MENU, DIX ANS DE PLATITUDE ◆ **DOSSIER** RICHARD MCGUIRE

KA BOOM

08

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

FÉVRIER - AVRIL 2015
7,95 EUROS

Dossier

MES PROMENADES PAR JIRÔ TANIGUCHI

Sommaire

ANOUK RICARD ◆ DOMINIQUE GOBLET ET KAI PFEIFFER ◆ MIYAKO MAKI ◆ JACK KIRBY ◆ SETH ◆ SERGE CLERC ◆ MAURICE TILLIEUX...

KABOOM N° 8 • FÉVRIER - AVRIL 2015 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,90 € – BEL/LUX : 8,90 € – CAN : 12,50 $CA – N CAL : 1050 XPF – POLYS : 1150 XPF

L 11331 - 8 - F: 7,95 € - RD

Découvrez le nouveau grand film d'animation du **Studio Ghibli**,
par le réalisateur d'ARRIETTY.

あなたのことが大すき。

SOUVENIRS DE MARNIE

Un film de HIROMASA YONEBAYASHI

D'APRÈS LE ROMAN ORIGINAL "WHEN MARNIE WAS THERE" PAR JOAN G. ROBINSON SCÉNARIO DE KEIKO NIWA MASASHI ANDO ET HIROMASA YONEBAYASHI
RÉALISÉ PAR HIROMASA YONEBAYASHI SUPERVISEUR DE L'ANIMATION MASASHI ANDO CHEF DÉCORATEUR YOHEI TANEDA MUSIQUE DE TAKATSUGU MURAMATSU
THÈME DE LA CHANSON "FINE ON THE OUTSIDE" INTERPRÉTÉE PAR PRISCILLA AHN STUDIO GHIBLI NIPPON TELEVISION NETWORK DENTSU HAKUHODO DYMP
WALT DISNEY JAPAN MITSUBISHI TOHO ET KDDI PRÉSENTENT UNE PRODUCTION STUDIO GHIBLI "SOUVENIRS DE MARNIE" (WHEN MARNIE WAS THERE)
PRODUCTEUR EXÉCUTIF EN CHEF TOSHIO SUZUKI PRODUCTEUR EXÉCUTIF KOJI HOSHINO PRODUIT PAR YOSHIAKI NISHIMURA

スタジオジブリ作品
STUDIO GHIBLI

©2014 GNDHDDTK

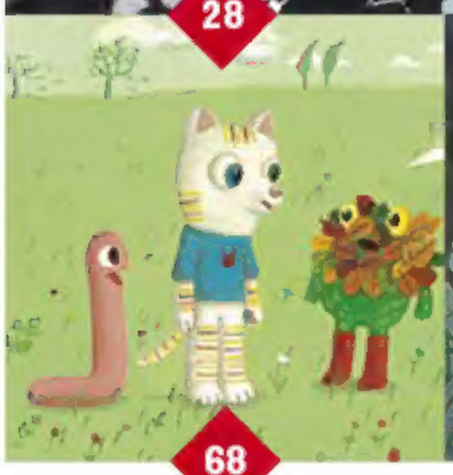
ACTUELLEMENT
AU CINÉMA

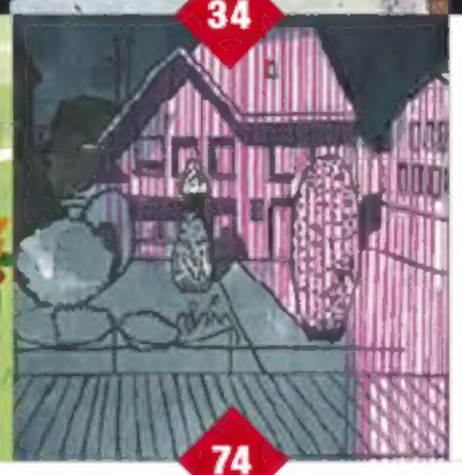
© Charlie Hebdo

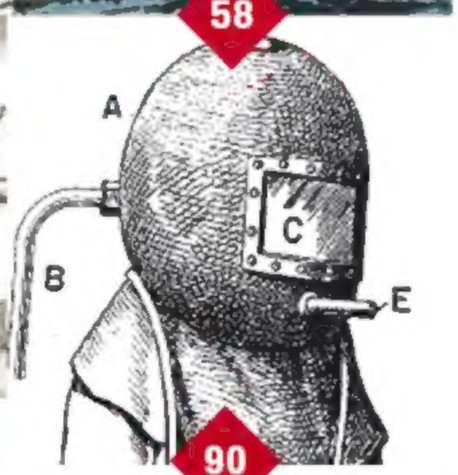
ÉDITO

Les amoureux de la bande dessinée sont orphelins de quelques-uns de leurs héros. Le paradoxe, c'est que ces héros-là, pour une fois, n'étaient pas de papier. Ils se tenaient de l'autre côté du crayon, celui de la vie, combattant les dérives de la société, quitte à passer pour des « bêtes et méchants » de papier. À croire qu'ils n'avaient rien compris au fonctionnement du succès, ou alors qu'ils travaillaient à soigneusement l'éviter. Comme quoi, les héros, au fond, ne sont jamais ceux qu'on croit. **Stéphane Beaujean**

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038070







KABOOM8

SOMMAIRE

Tendances

8. FRANCE
C COMME CHARLIE

10. JAPON
C COMME COMIC MARKET

12. FRANCE
O COMME OFF

Magazine

14. SETH
LA FABRIQUE DU PASSÉ

20. RICHARD MCGUIRE
L'ÉTERNITÉ DANS UN SALON

28. EXTRAIT D'ICI, DE RICHARD MCGUIRE
LA PREMIÈRE VERSION DE SIX PAGES

34. JIRÔ TANIGUCHI
REPRÉSENTER LA MARCHE

42. MAURICE TILLIEUX
LA BASE SECRÈTE

52. SERGE CLERC
L'ÉCOLE DU CROBARD

58. JACK KIRBY
THE KING OF COMICS

68. ANOUK RICARD
L'ÉCOLE CATHODIQUE

74. DOMINIQUE GOBLET ET KAI PFEIFFER
INDISSOCIABLES

82. MIYAKO MAKI
PIONNIÈRE DU MANGA

Avant-première 2015

86. MATTHIEU BLANCHIN
QUAND VOUS PENSIEZ QUE J'ÉTAIS MORT

Tribune

90. JEAN-CHRISTOPHE MENU
DIX ANS DE PLATITUDE

Before The Grocery 0

DUCOUDRAY / SINGELIN / SEICHE
SOMMER / MIRROIR / RUN

6|9 LABEL

SOUP

EN LIBRAIRIE LE 27 FÉVRIER!

RETROUVEZ LES AVENTURES DE JEUNESSE DES HÉROS DE "THE GROCERY" PAR GUILLAUME SINGELIN, RUN, VALENTIN SEICHE, MIKKEL SOMMER & BORRIS MIRROIR !

WWW.LABEL619.COM WWW.FACEBOOK.COM/LABEL619

ankama

KABOOM8
www.kaboom-magazine.fr
5 passage du Chantier, 75012 Paris

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Benoît Maurer
benoit@2b2m.fr

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Beaujean

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT
Victor Maas

CRÉATION DE LA CHARTE GRAPHIQUE
Vincent Montagnana

RÉDACTRICES GRAPHISTES
Julie Dong, Christine Zhang

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION
Jessica Binois, Élise Lejeune, Alexandra Voeung

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
Martin-Pierre Baudry, Julien Bastide, Anabelle Dupret, Aurelien Estager, Bill Kartapopoulos, Victor Maas, Jean-Christophe Menu, Ilan Nguyen, Renaud Pasquier, Nicolas Tellop.

REMERCIEMENTS
Mille mercis à Maud Beaumont, Sophie Cony, Sandrine Dutordoir, Stéphane Duval, Luke Ingram, Audrey Latallerie, Frédéric Lavabre, Aude Luce, Frédéric Manzano, Richard McGuire, Matthieu Poulhalec et Sylvie Duvelleroy, Jirô Taniguchi, Thierry Van Hasselt, Chris Ware.

VISUEL DE COUVERTURE
© Jirô Taniguchi, 1992-2015. © Casterman 2015

COMMUNICATION/PARTENARIAT
partenariat@2b2m.fr
ABONNEMENT (p. 73) :
abo@2b2m.fr Tél. : 01 43 42 22 69

GESTION ET INSPECTION DES VENTES
Magali Parra, magali@2b2m.fr Tél. : 05 31 47 35 80
(numéro réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse)

RÉGIE PUBLICITAIRE
M*I*N*T
M*I*N*T (Média Image Nouvelle Tendance)
125 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris www.mint-regie.com
Directeurs associés : Philippe Leroy philippe@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 62
Fabrice Régy fabrice@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 57
Directrice de la pub : Lauréline Jouanneau/laureline@mint-regie.com

Kaboom est édité par SAS 2B2M, 5 passage du Chantier, 75012 Paris www.2b2m.fr

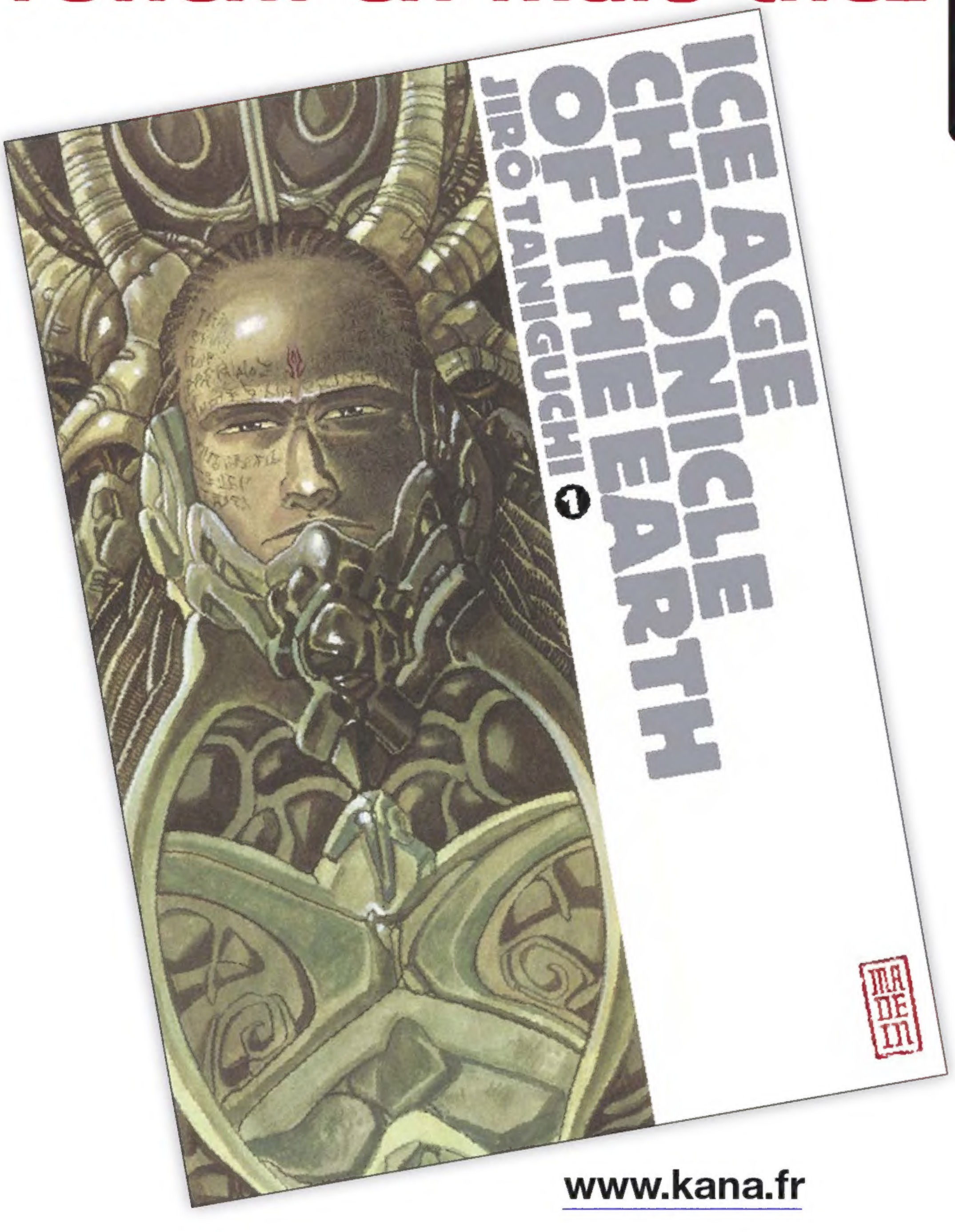
Impression (imprimé en France - *printed in France*) : Imprimerie Léonce Deprez
Dépôt légal à parution - Commission paritaire : 0116 K 92155 - ISSN : 2264-9182

Distribution : MLP
Distribution librairies : Makassar • ISBN : 9791093038063

La rédaction décline toute responsabilité quant aux opinions formulées dans les articles, celles-ci n'engageant que leurs auteurs. L'envoi au magazine de tout texte manuscrit ou non, photo, document, dessin sous tout support implique l'acceptation par l'auteur de leur libre publication dans le journal. Sauf accord particulier, ces éléments, publiés ou non, ne seront ni rendus, ni renvoyés. La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, au terme des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que « les copies ou reproduction strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à leur utilisation collective » et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations à but d'exemple et d'illustration », toute reproduction, intégrale ou partielle, fait sans le consentement de l'auteur, ses ayants droit ou ayants cause est illicite (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Tous droits de reproductions et de traductions réservées, pour tous pays et tous supports. Tous droits réservés sur le matériel qui n'aurait pas fait l'objet d'une convention antérieure à la parution à raison de difficultés d'identification liées aux réseaux Internet.

JIRÔ TANIGUCHI
revient en mars chez

kana



www.kana.fr

ICE AGE CHRONICLE OF THE EARTH © Jirô TANIGUCHI 2002
French translation rights arranged by Bureau des Copyrights Français.

© Charlie Hebdo

CABU • CAVANNA • Pr CHORON • DELFEIL DE TON
FOURNIER • GÉBÉ • REISER • WILLEM • WOLINSKI

IL N'Y A PAS DE CENSURE EN FRANCE

LIRE PAGE 3 L'ARTICLE DE CAVANNA

Les Editions du Square, société gérante des titres « Hara-Kiri » et « L'Hebdo Hara-Kiri » et propriétaire du journal mensuel « Charlie », décide, devant le désastre financier que représente pour elle l'interdiction de « L'Hebdo Hara-Kiri », de créer un supplément hebdomadaire au mensuel « Charlie » afin de pouvoir continuer à faire face à ses engagements financiers et de permettre aux collaborateurs de l'ex-« Hebdo Hara-Kiri » ainsi qu'aux autres employés de la Société de ne pas perdre leurs moyens d'existence.

« Charlie-Hebdo » ne remplace en aucune façon « L'Hebdo Hara-Kiri » pour lequel nous lutterons jusqu'au bout afin que soit rapportée l'interdiction arbitraire qui le frappe.

TENDANCES

C COMME CHARLIE

Charlie Hebdo a beaucoup provoqué, mais plus encore souffert, tout au long de sa vie. Difficultés à rassembler les lecteurs et, plus encore, difficultés à faire admettre son combat pour la liberté d'expression.

Le journal bête et méchant *Charlie Hebdo* naît en 1970. Son illustre aïeul, *Hara-Kiri*, vient de mourir de la censure, à cause d'une couverture qui choque le peuple français. De ses cendres naît donc, dès la semaine suivante, son héritier. Pourquoi « Charlie » ? Tout simplement parce que ce sympathique diminutif permet de faire la jonction entre la bande dessinée *Peanuts* – et son personnage principal, Charlie Brown –, publiée dans les pages de *Charlie Hebdo*, et le défunt général Charles de Gaulle, moqué dans la couverture incriminée la semaine précédente. Dès le premier numéro, *Charlie Hebdo* titre sur la censure et s'ouvre sur un magnifique – et amer – texte de Cavanna sur la liberté d'expression. Le journal, plus encore que *Hara-Kiri*, fera de ce sujet son combat. Aujourd'hui, *Charlie* vient de perdre certains de ses membres les plus admirables dans cette guerre. Il faut espérer que le journal à genoux saura trouver la force de se relever, tel qu'il l'a toujours fait jusqu'à présent.

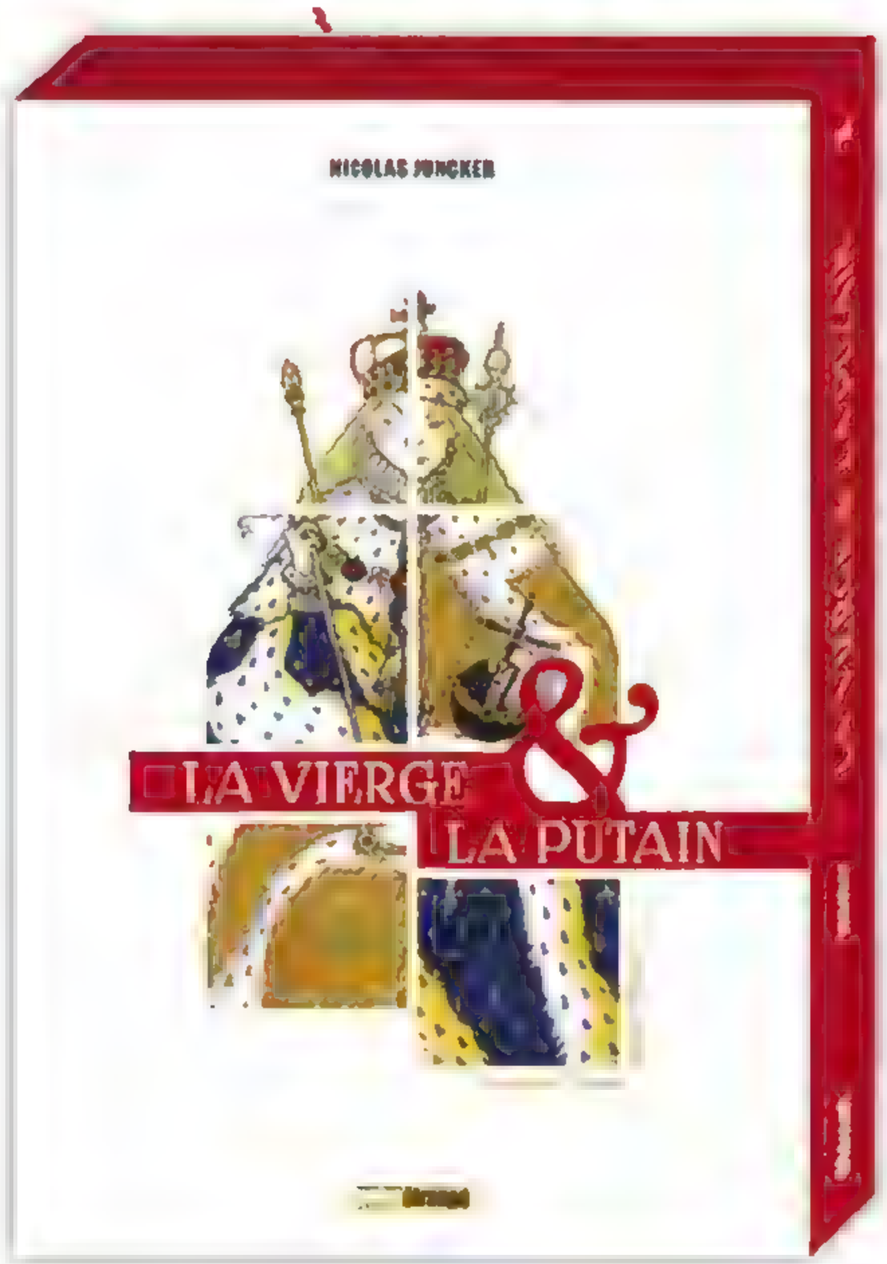
D.R.

C COMME COMIC MARKET

En mars 2015, le Comic Market fête ses 40 ans en grande pompe avec une édition spéciale. Ce haut lieu de la culture *otaku* est la plus grande manifestation au monde organisée autour du manga – et peut-être même de la bande dessinée –, tant l'affluence y est phénoménale.

28 et 29 mars 2015, rendez-vous est donné à tous les amateurs de *doujinshi*, ces mangas amateurs souvent voués au détournement de héros célèbres, aux fans du *moe*, cette culture sirupeuse de l'image de la femme-fille à la limite de l'érotisme, ou encore aux pratiquants du *cosplay*. 600 000 visiteurs, au bas mot, sont attendus pour cette édition spéciale qui a lieu tous les cinq ans, et qui marque de surcroît cette année le 40e anniversaire du salon. Sans oublier les professionnels qui viendront du monde entier à cette occasion. Un dialogue autour du rayonnement international des cultures japonaises de l'animation, des jeux vidéo et de la bande dessinée sera notamment instauré lors de ce « Otaku Summit », qui a des chances de battre des records, mais qui risque cependant d'attrister ceux qui – et ils sont de plus en plus nombreux – déplorent que la culture populaire japonaise se replie dans des registres infantilisants qui nuisent à sa reconnaissance en tant que forme d'expression.

Comic Market, 28 et 29 mars 2015, Makuhari Messe, Chiba, Japon.



MARIE STUART

Elle naît reine d'Écosse,
future reine d'Angleterre.
À seize ans,
elle est reine de France.
Elle finira emprisonnée.

ÉLISABETH TUDOR

Elle naît bâtarde d'Henry VIII,
indigne de la Cour.
À seize ans,
elle est emprisonnée.
Elle finira reine d'Angleterre.

Elles n'ont qu'un point commun :
ELLES SONT REINES.

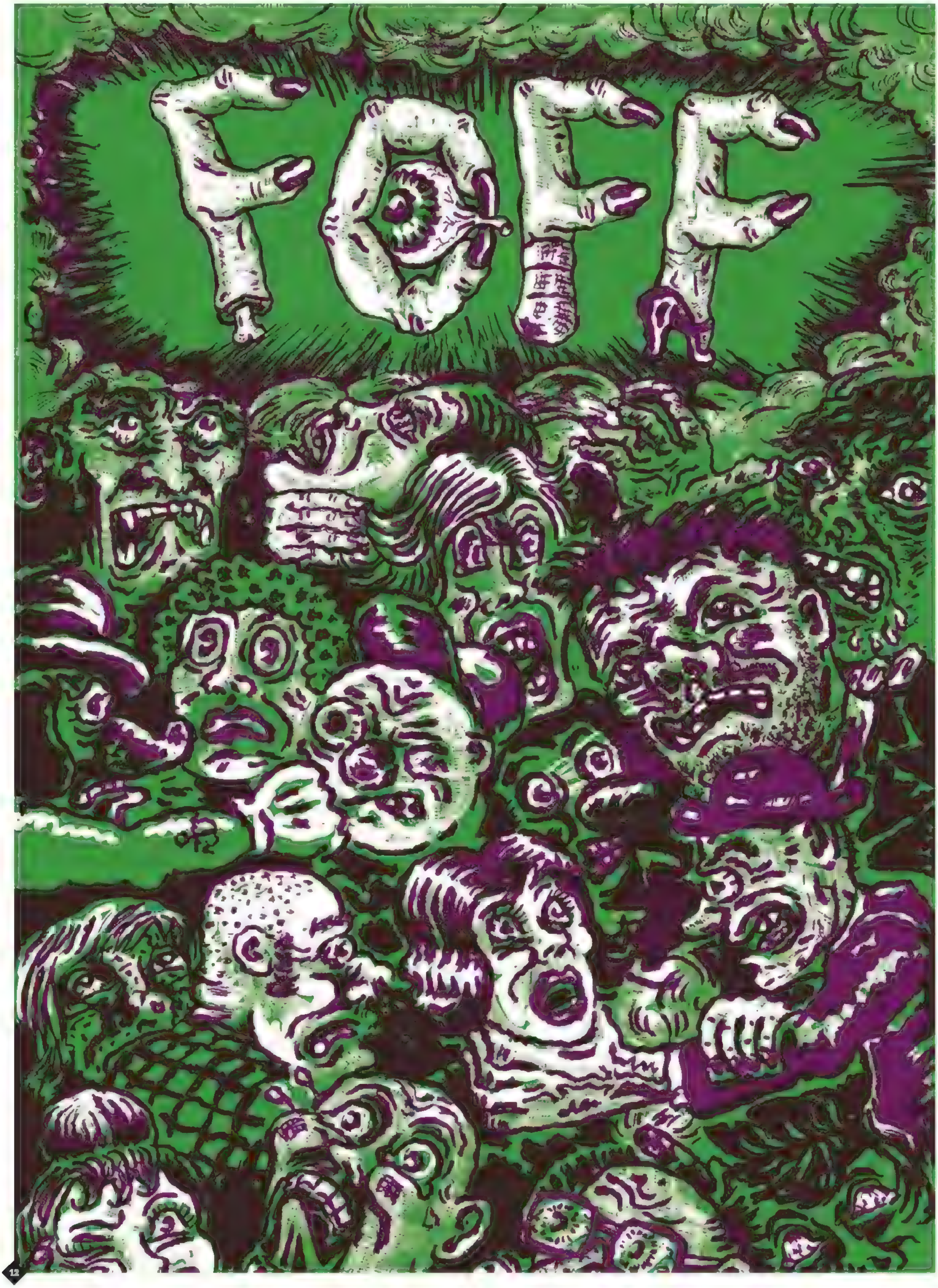
Deux ouvrages à la construction parfaitement symétrique qui souligne les destins étrangement entrecroisés de ces deux femmes.

Coffret 2 volumes :
Marie Stuart et *Élisabeth Tudor*

DISPONIBLE LE 21 JANVIER 2015

Glénat
www.glenatbd.com

D.R.



C O M M E

OFF

De plus en plus, il se dit que ça se passe là-bas. Les hipsters, les alters et les indés y affluent en masse pour siroter quelques bières qui permettent justement de financer le génial OFF d'Angoulême.

Comme chaque année depuis quarante et un ans, le Festival d'Angoulême accueille fin janvier des dizaines de milliers de visiteurs venus de plus ou moins loin pour participer au grand pince-fesses œcuménique de la bande dessinée. Plus discret mais non sans allure, le « off » du festival (« F.OFF » pour les initiés) se pose en complément alternatif et foisonnant à la programmation officielle, et accueille cette année encore de multiples expositions, concerts et projections… Une cinquantaine de microstructures innovantes (Le Dernier Cri, les Éditions Matière ou la revue *Collection*, mais aussi L'Amour fanzine, Super Loto, L'Articho…) présentent pendant quatre jours des fanzines, des livres sérigraphiés et des revues bientôt célébrées, faisant plus que jamais l'éloge d'un DIY collectif et réjouissant, et rappelant l'importance de la diversité au sein d'un médium qui s'ouvre depuis déjà bien longtemps à des formes nouvelles.

Festival OFF, du 29 janvier au 1er février 2015, Le Moon, Angoulême.

LOVE IN VAIN
ROBERT JOHNSON 1911-1938
MEZZO × J. M. DUPONT
« La BD de la rentrée »
LE GRAND JOURNAL, CANAL +
« Magistral »
*** TÉLÉRAMA
ANGOULÊME 2015
SÉLECTION OFFICIELLE
Légende du blues, Robert Johnson meurt en fondant le tristement célèbre Club des 27. Guitariste prodige, poète habité, il a inspiré entre autres les Rolling Stones, Bob Dylan, Eric Clapton et les White Stripes…
LOVE IN VAIN
72 pages
19,50 euros TTC
En exposition du 29 janvier au 1er février 2015
au Théâtre d'Angoulême : « Le Démon du blues »
Glénat
www.glenatbd.com
Album disponible

© Éditions Delcourt, 2015 - Seth

L'ENDROIT ÉTAIT CHARMANT.

LA STATUE DE TEATOTALLER TAD...

... AVAIT ENCORE SA TÊTE.

DES VANDALES !!

LA FONTAINE EST COUPÉE DEPUIS LONGTEMPS.

OBSTRUÉE PAR DES ORDURES. UNE VRAIE HONTE !

MAIS C'EST À L'IMAGE DU CLUB.

UN TERRAIN VAGUE.

BIEN LOIN DES JOURS HEUREUX.

Seth

LA FABRIQUE DU PASSÉ

Fétichiste, nostalgique ou encore dandy, Seth est autant un auteur qu'un personnage. Il n'hésite d'ailleurs jamais à se mettre en scène dans ses ouvrages, le plus souvent des fables douces-amères sur la plus raffinée et la plus méconnue des formes d'expression artistique.

— PAR RENAUD PASQUIER —

Il y a le « produit culturel » et il y a l'œuvre. Claire théoriquement, la distinction est beaucoup plus délicate à établir en pratique, pour le lecteur comme pour l'auteur, notamment dans la bande dessinée. Ceux qui s'y emploient doivent se singulariser, se démarquer du monde où ils évoluent, celui de la BD, avec ses codes, ses institutions, ses figures. Cela passe bien souvent par une rupture nette et explicite, mise en scène dans des fictions. Songeons, parmi les centaines d'exemples possibles, à la caricature grinçante du milieu par Daniel Clowes dans *Pussey!*, où il raille toutes les poses et discours ronflants qui y fleurissent ; au portrait féroce et pathétique, brossé par Chris Ware, de Rusty Brown, le fan mal grandi, collectionneur de jouets immature, asocial, méchant et frustré sexuellement ; ou encore à la fable de Dylan Horrocks, *Hicksville*, qui oppose symboliquement un village d'auteurs-lecteurs intègres et passionnés à une industrie des comics tout en compromissions, médiocrités et superficialité. On attendrait une charge encore plus hostile de la part de Seth, esthète violemment allergique à la culture de masse. Il présente de fait son *Wimbledon Green*, dédié à Chris Ware, comme une « satire des collectionneurs de comics ». Autour de son mystérieux héros (« le plus grand collectionneur de comics du monde »), il met en scène une bande de richissimes vieillards sans foi ni loi, obsédés par la recherche des vieux illustrés et dont la seule ambition est de compléter leurs collections. Entre vente aux enchères truquée, déclarations haineuses et courses effrénées aux fascicules tant désirés, décalage et disproportion, ce petit livre constitue une grosse farce dont les fans transis de bande dessinée font les frais. Seth affirme d'ailleurs que Wimbledon Green doit beaucoup au personnage de Rusty Brown de Ware. Sauf que son énigmatique amateur de comics vit

CI-DESSOUS
Seth aime se moquer du fétichisme des collectionneurs (*Wimbledon Green*).

© Éditions du Seuil - Seth

© Éditions Delcourt, 2015 - Seth

ET À CET ÂGE, JE PEUX VOUS DIRE QUE SES AVENTURES ME COUPAIENT LE SOUFFLE.
ELLES DÉGAGEAIENT UNE MÉLANCOLIE QU'ON NE RETROUVAIT NULLE PART AILLEURS.
SEEDS
MAOKUK
FASCINANTES DANS LEUR IMPLACABLE FATALITÉ.

> *Seth n'est pas dupe de la passion et de la tendresse qui lui font embellir le tableau.*

des aventures plutôt rocambolesques, très similaires, de l'aveu de Seth, à celles des héros qu'il adule ; on est loin du quotidien sordide de Rusty Brown dépeint par Ware. Wimbledon Green est indéniablement plus sympathique, présentable, voire plus brillant que son pitoyable modèle. Si Seth est moqueur, on ne trouve pas chez lui la violence dont font preuve ses confrères. Le tranchant de l'ironie s'émousse plus encore lorsque l'on reconnaît Seth lui-même dans le rôle du personnage le plus antipathique du livre, celui tenu par Jonah, le collectionneur-voleur de comics : l'autodérision évidente ne cache pas l'empathie assumée, avec ses personnages aux obsessions excentriques. *La vie est belle malgré tout* était déjà un premier portrait de l'artiste en collectionneur, fan enfiévré à la recherche de l'artiste perdu. Et il en va de même dans *La Confrérie des cartoonists du Grand Nord* – qui forme un diptyque avec *Wimbledon Green*, et constitue une véritable déclaration d'amour aux dessinateurs sous la forme d'une uchronie qui fait d'eux les artistes les plus choyés, aimés et célébrés du XX^e^ siècle canadien. On l'aura compris, Seth n'adopte pas la stratégie de la rupture avec l'industrie de la bande dessinée (et les comportements grégaires qu'elle soulève), plutôt celle de l'embellissement et de l'exaltation.

Sans aucune naïveté, néanmoins : le doute est toujours présent. Ces auteurs tant aimés sont-ils réellement de grands artistes ? Ces œuvres tant chéries en valent-elles vraiment la peine ? Dans *La vie est belle malgré tout*, Seth se demande ainsi avec angoisse pourquoi son ami et confrère Chester Brown n'est pas aussi touché que lui par les dessins de Kalo. *Wimbledon Green* n'est certes pas sujet à de telles remises en question, mais les lecteurs sont invités de bon droit à s'interroger sur les éloges qu'il adresse à ses œuvres préférées, avec l'air entendu du connaisseur raffiné, tant ses panégyriques ne dépassent jamais les généralités creuses : « Il y a une grande intelligence dans la construction des strips » ; « son évocation du lieu est étonnante » ; « c'est d'une beauté exquise. » Les termes sont choisis, suffisamment pour impressionner le jeune Art Stern, futur brillant critique qui perd brutalement ses illusions le jour où il voit l'esthète Green se complaire dans la lecture d'une BD très médiocre, tout en se goinfrant de *junk food*, avec « le regard d'un porc vautré dans la merde ». Moins violemment, le narrateur de *La Confrérie* (Seth lui-même, ou du moins sa silhouette) reconnaît à la fin avoir de beaucoup exagéré la gloire et la fortune des dessinateurs du Grand Nord. Seth n'est pas dupe de la passion et de la tendresse qui lui font embellir le tableau, sans pour autant céder en rien sur celles-ci. Il est à la fois sûr de son enthousiasme et conscient de la fragilité des objets qui suscitent celui-ci ; des objets fragiles parce qu'ils sont toujours très près de se perdre à jamais et de sombrer dans l'oubli.

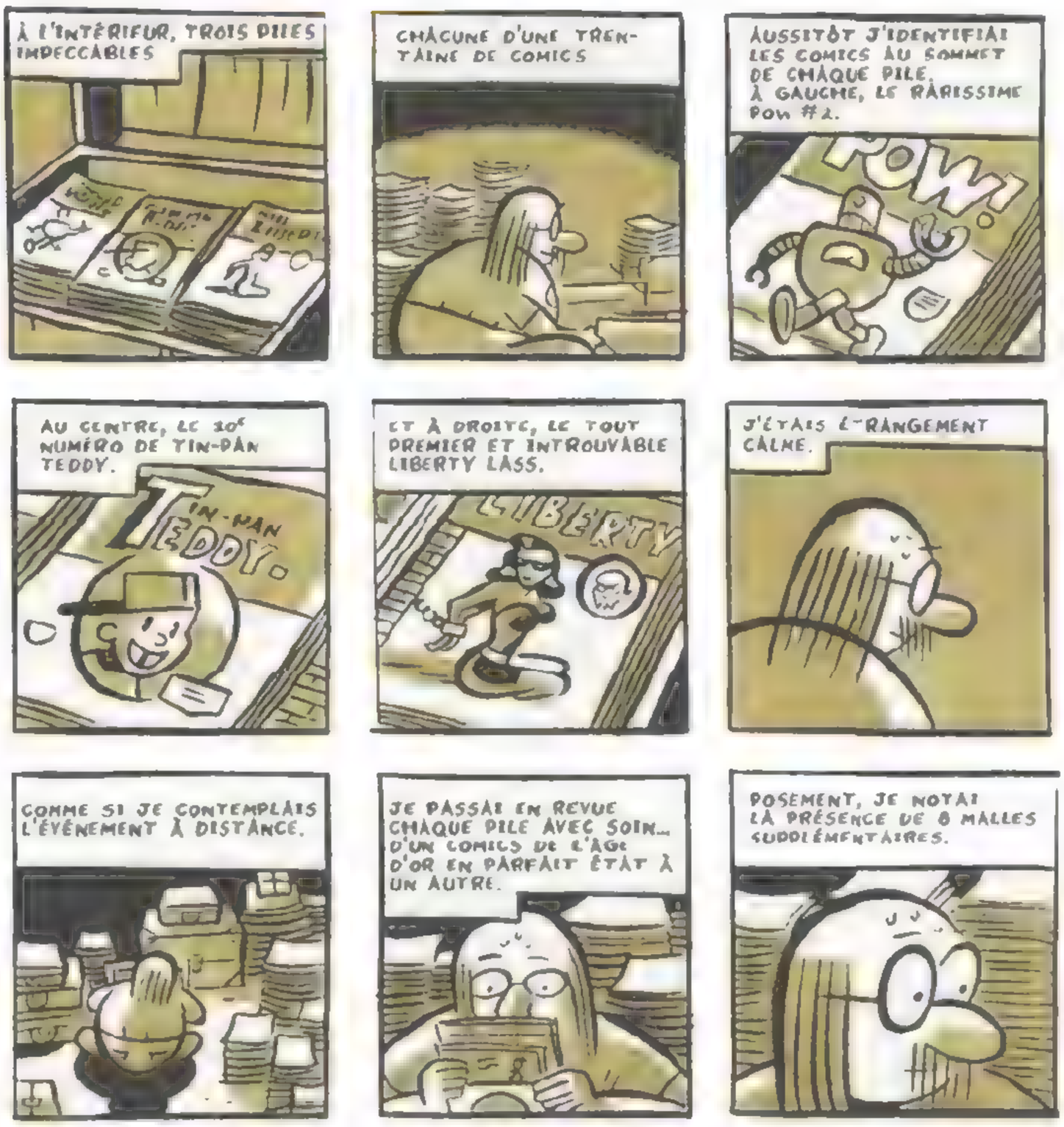
La disparition

Or, c'est bien contre l'oubli que lutte le collectionneur, qui s'efforce avec acharnement de sauver ces fragments de passé de l'inexorable naufrage du temps – la nostalgie est son royaume. À travers son fétichisme, ses collections de comics, figurines, capsules de bière ou autres, c'est le passé qu'il chérit et qu'il pleure. Seth, éditeur méticuleux des *Peanuts de* Charles M. Schulz, a toujours acquiescé à l'étiquette de « nostalgique » qu'on lui colle à longueur d'articles et d'interviews, en insistant sur son dégoût pour le monde contemporain

Récemment, je me suis dit que je perdais peut-être mon temps avec Kalo C'est comme s'il n'existait pas, en fait, une sorte de chimère

© Éditions Delcourt, 2015 - Seth

et sur ses préférences pour des styles vestimentaires ou musicaux résolument « rétro ». Mais s'il accepte cette caractérisation, il lui importe de la nuancer ; ainsi se dit-il moins « nostalgique » que « mélancolique », et précise-t-il encore : « Je ne veux pas vivre dans le passé, mais ça ne m'empêche pas d'y penser constamment. Je ne suis pas suffisamment idiot pour croire que je voudrais vivre en 1940 ou en 1975. Je reconnais que regarder en arrière est une expérience très différente de la réalité du passé… Et c'est précisément ce regard en arrière qui m'intéresse. » Autrement dit, ce n'est pas le passé en soi qui l'intéresse, mais bien le passé en tant qu'il disparaît. C'est la disparition qui est le vrai sujet de ses livres – ou plutôt, leur élément. Mais qu'est-ce que disparaître ? C'est mourir, d'abord, selon la métaphore usuelle. Chez Seth, la mort est toujours là qui rôde, comme lorsque Wimbledon Green évoque l'agonie de sa mère, moment soudain grave qui suspend la fantaisie du récit – plus grave et déchirant encore quand on sait, grâce à l'avant-propos, que Seth prend ici pour modèle les derniers instants de sa propre mère. Ce souffle funèbre n'est plus ponctuel, mais continu et lancinant dans *La Confrérie*, plus précisément dans les œuvres des auteurs célébrés par le narrateur, étranges illustrés pour enfants où trépas et deuil manquent rarement : les héros, comme Guy Trépanier le trappeur ou Kao-Kuk l'astronaute eskimo s'y retrouvent confrontés au néant, perdus dans les solitudes glacées, spatiales ou terriennes et sauvages. L'atmosphère macabre dans laquelle baignent les extraits des récits reflète celle qui empreint le bâtiment de la Confrérie, jadis empli d'éclats joyeux et vivants, et maintenant aussi silencieux et angoissant qu'un vaste tombeau. Il n'y a pas que les individus qui disparaissent : c'est aussi le cas des espèces, des objets et des pratiques, engloutis par le progrès, l'évolution et le vent tourbillonnant des modes et des goûts. La BD est menacée elle aussi, tant liée à une enfance destinée à passer : c'est peut-être ce qui la rend, pour Seth, si sensible, si attachée à l'évanouissement des êtres et des choses – on ne s'étonnera pas alors qu'il préfère le noir et blanc ou la bichromie qui offrent d'emblée à ses récits les couleurs du passé, et que le trait rond et stylisé paraisse avoir été tracé dans un âge d'or non repérable. Il consacre ainsi un livre magnifique à George Sprott, ancien explorateur, conférencier et animateur radio, dont la mort est annoncée dès les premières pages et hante l'ensemble du récit. Ce n'est pas seulement son corps, c'est toute la vie de Sprott, marquée du signe maudit de la désuétude (les séjours sur la banquise, les conférences avec diapos, les causeries radiophoniques), qui est condamnée à l'extinction, d'autant plus que rien chez cet homme, antipathique, sexiste, menteur et déplaisant ne semble mériter la survie. Signe que, encore une fois, c'est le processus de disparition en lui-même, quel qu'en soit l'objet, qui fascine et stimule le travail de Seth.


À L'INTÉRIEUR, TROIS PILES IMPECCABLES
CHACUNE D'UNE TRENTAINE DE COMICS
AUSSITÔT J'IDENTIFIAI LES COMICS AU SOMMET DE CHAQUE PILE. À GAUCHE, LE RARISSIME POW #2.
POW!
AU CENTRE, LE 20e NUMÉRO DE TIN-PAN TEDDY.
TIN-PAN TEDDY.
ET À DROITE, LE TOUT PREMIER ET INTROUVABLE LIBERTY LASS.
LIBERTY
J'ÉTAIS ÉTRANGEMENT CALME.
COMME SI JE CONTEMPLAIS L'ÉVÉNEMENT À DISTANCE.
JE PASSAI EN REVUE CHAQUE PILE AVEC SOIN… D'UN COMICS DE L'ÂGE D'OR EN PARFAIT ÉTAT À UN AUTRE.
POSEMENT, JE NOTAI LA PRÉSENCE DE 8 MALLES SUPPLÉMENTAIRES.
©Éditions du Seuil - Seth

Combler le vide

La disparition chez Seth n'est pas que destruction, décomposition et cause de mélancolie. Elle est aussi magie, mystère, source d'étonnement, d'émerveillement et de questionnement infini. C'est la disparition de Kalo qui déclenche sa quête fiévreuse, c'est la quasi-disparition des cartoonistes, laissant leur club désert, qui suscite la curiosité et l'envie de connaître les destinées des auteurs et de leurs œuvres, c'est la disparition inexpliquée de Wimbledon Green (aussi énigmatique que l'avait été son apparition) qui motive ce récit morcelé et complexe, autant que la biographie fragmentée de Sprott. Bien sûr, là encore, personne n'est dupe. La disparition n'est jamais vraiment « magique », elle cache toujours quelque chose du truc de prestidigitateur : Wimbledon Green est sans doute un escroc froid, Sprott un vieux roublard misanthrope, la Confrérie ne fut jamais ce prestigieux

SETH

"Je ne veux pas vivre dans le passé, mais j'y pense constamment."

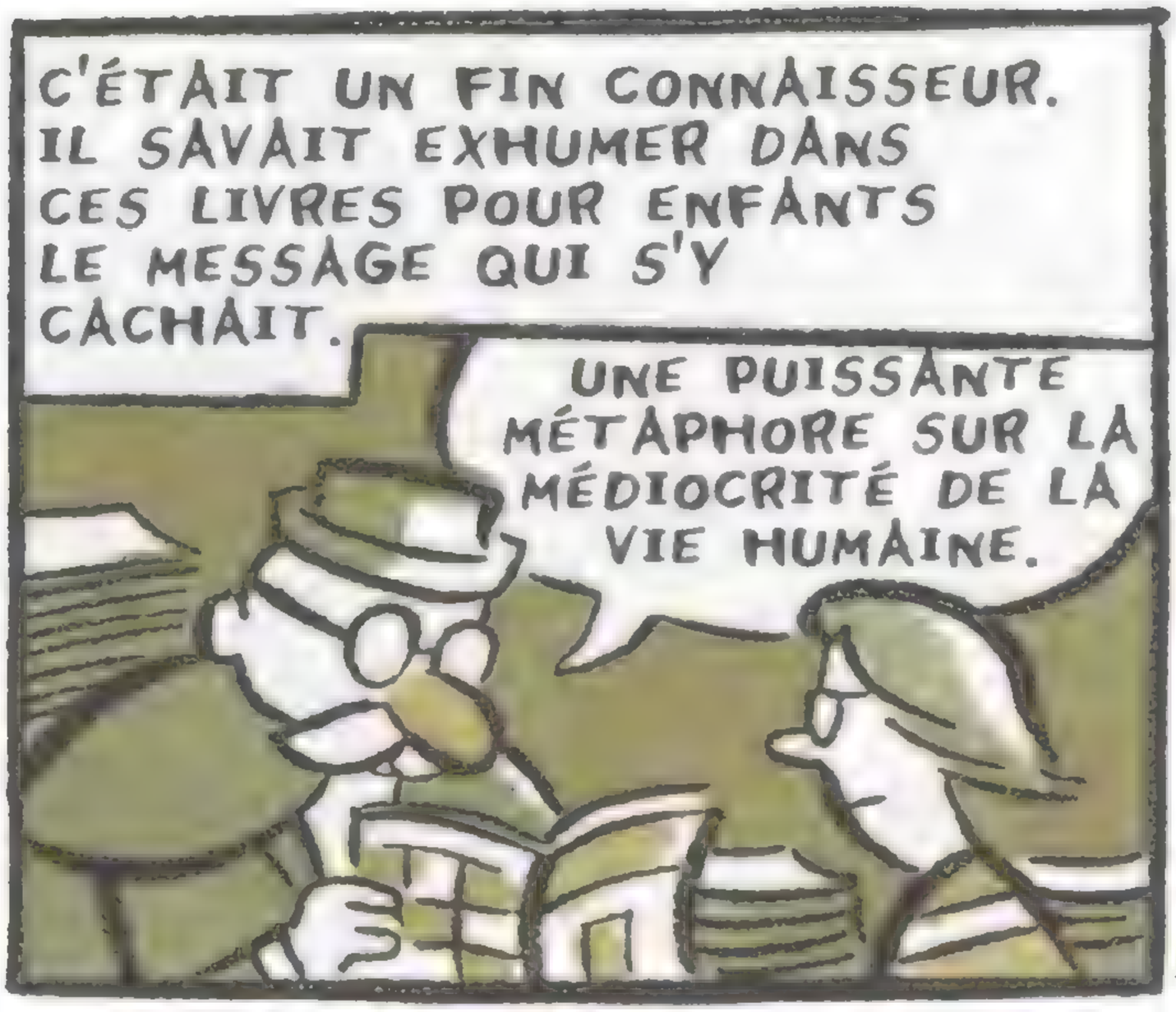
© Éditions Delcourt, 2015 - Seth

MAIS LES CARTOONISTS N'AVAIENT PAS DE STATUT PARTICULIER.
C'ÉTAIT DU PIPEAU, PARDON.
IL N'Y AVAIT PAS DE PANNEAUX À LEUR EFFIGIE.

temple de l'art, et l'on peut fortement soupçonner que la plupart de ses membres n'ont jamais existé, pas plus que le fameux Kalo, d'ailleurs. Cela ne veut pas dire que tout n'est qu'illusion, triche, mystification. La mélancolie est bien réelle, la disparition a bien lieu. Mais, au milieu des ruines, elle ouvre une béance, un espace vide, disponible pour l'imagination qui peut y construire librement toutes les fictions possibles. De là, ces constructions fragmentées, ces narrations subtilement éclatées que Seth dit devoir à Chris Ware ou Daniel Clowes, mais que lui imposent surtout le vertige de la disparition, l'impulsion à remplir les vides. C'est la dernière facette de la disparition : elle devient l'outil même de l'art qui lutte pour la contenir. Seth évoque ainsi les trois phases de son travail : la simplification (retirer sa complexité à la vie réelle), la stylisation (en intégrant les objets obtenus à son système propre) et, enfin, l'abstraction. Le processus, dans ses trois dimensions, relève du retrait, de la soustraction, d'une disparition maîtrisée et organisée qui permet d'arracher au néant des blocs de passé en les recréant. Ainsi, de la morne banalité des déserts urbains ou sauvages, de ces routes que Wimbledon Green aime tant parcourir, goûtant la solitude et le silence, surgit une étrange mais triste beauté patiemment polie, longuement structurée. *The Great Machine*, la dernière œuvre évoquée dans *La Confrérie* est, plus qu'une mise en abîme, la quintessence même de l'art de Seth : la longue description d'une machine énigmatique à l'apparence mi-moderne, mi-antique, aux fonctions totalement indéterminées, enfouie dans les caves d'un immeuble anonyme d'une bourgade de l'Ontario. Son ombrageux et misanthrope auteur, Henry Pefferlaw, reste lui aussi un mystère. Après avoir publié son chef-d'œuvre, « Pefferlaw disparut dans la nature en 1981 »… Seth disparaît aussi, de livre en livre, d'abord bien présent dans l'autobiographique *La vie est belle*, en retrait sous le déplaisant masque de Jonah dans *Wimbledon Green*, et puis simple silhouette et voix impersonnelle dans *La Confrérie*. Une disparition qui est aussi dissolution : moins il est présent, plus il est là, dans l'œuvre où il se fond. Ainsi, la mélancolie ne sombre-t-elle jamais dans le désespoir car la disparition nourrit toujours la création ; le passé réinventé ouvre la voie au futur : « *La Confrérie des cartoonists* retrouvera son éclat » ; « *Wimbledon Green* reviendra. » Mais ce perpétuel retour annoncé marque-t-il le comportement du produit culturel toujours en recherche de consommateur, ou l'impermanence de l'art ? À cette question, curieusement, Seth refuse toujours de répondre. ◆

Mille mercis à Maud Beaumont.

La vie est belle malgré tout, George Sprott : 1894-1975 *et* La Confrérie des cartoonists du Grand Nord, *de Seth, disponibles aux éditions Delcourt.* Wimbledon Green *est en revanche épuisé.*

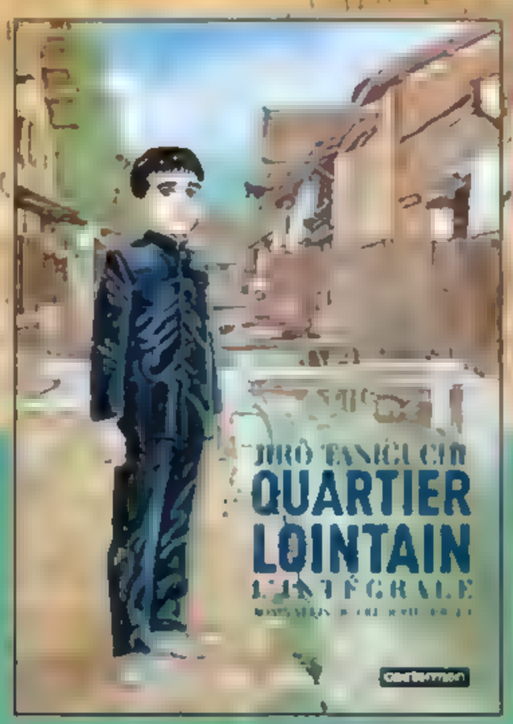

C'ÉTAIT UN FIN CONNAISSEUR. IL SAVAIT EXHUMER DANS CES LIVRES POUR ENFANTS LE MESSAGE QUI S'Y CACHAIT.
UNE PUISSANTE MÉTAPHORE SUR LA MÉDIOCRITÉ DE LA VIE HUMAINE.

© Éditions du Seuil - Seth

JIRÔ TANIGUCHI

Les plus grands récits du maître.

Nouveauté



©Jirô Taniguchi, Casterman

casterman

Richard McGuire, Gallimard 2015, pour la traduction française

Richard McGuire

L'ÉTERNITÉ DANS UN SALON

En 1989, une nouvelle de six pages inventives bouleversait les codes de la bande dessinée et marquait toute une génération d'auteurs et de lecteurs. Vingt-cinq ans plus tard, l'histoire renaît sous une autre forme, à la fois identique et complètement différente.

— INTRODUCTION DE CHRIS WARE — PROPOS RECUEILLIS PAR BILL KARTAPOPOULOS —
— TRADUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN —

Je me souviens parfaitement de la scène : j'étais installé dans mon canapé, au milieu du salon de la maison que je louais à Austin, Texas, un jour de 1989. Le neuvième numéro de la revue de bande dessinée expérimentale *RAW*, éditée par Art Spiegelman et Françoise Mouly, venait de paraître, et je m'étais empressé d'aller l'acheter dans une librairie spécialisée avant de m'enfermer pour la lire, loin du regard inquisiteur du département des Beaux-Arts de l'université du Texas. Pour un jeune étudiant en arts animé par l'ambition de raconter des histoires sérieuses en bande dessinée, la parution annuelle de ce magazine, où était publié par épisodes le *Maus* de Spiegelman, était un événement en soi – comme aurait pu l'être une exposition dans une galerie explorant un médium encore en manque de légitimité esthétique.

Une nouvelle, intitulée *Ici*, retint mon attention. Alors que la plupart des bandes dessinées publiées dans *RAW* pouvaient se rapprocher d'un expressionnisme expérimental ou d'une sophistication stylistique, celle-ci paraissait neutre et accessible, presque familière. Ces six pages en noir et blanc dépeignaient simplement le coin d'une pièce, observé depuis un point de vue fixe, où était projetée une succession de moments forts : vacances, personnes, animaux, biologie et géologie – presque tout, il me semble, ce qui est capable de définir et de donner du sens à la vie humaine –, dans des fenêtres toutes annotées d'une date (1971, 1957, 1999, 100097 avant J.-C.). Anniversaires, décès et dinosaures : soit l'univers résumé en 36 cases. J'ai refermé le magazine.

C'était la première fois que j'étais à ce point soufflé. Assis sur ce canapé, j'ai senti le temps s'étirer vers le futur comme vers le passé, conscient du plus précieux des moments insignifiants se trouvant entre les deux. Mon esprit n'était pas le seul à s'être fait dynamiter : *Ici* venait d'abattre les frontières de la narration visuelle pour atteindre en un flash incendiaire l'univers tout entier, ouvrant la voie à une manière d'appréhender le récit en images radicalement différente de la lecture traditionnelle de haut en bas et de gauche à droite. Sa structure était organique, plongeant ses racines dans le passé du médium et son regard vers l'avenir.

Mais qui est cet artiste, Richard McGuire ? Il se peut que vous le connaissiez pour les nombreuses couvertures qu'il a dessinées pour le *New Yorker* ces vingt dernières années, ou encore pour le court-métrage d'animation qu'il a réalisé dans le film *Peur(s) du noir*. Vous pouvez même éventuellement le connaître pour son entêtante ligne de basse sur le morceau *Cavern*, du groupe

CHRIS WARE
"Anniversaires, décès et dinosaures : soit l'univers résumé en 36 cases."

© Richard McGuire, Gallimard 2015, pour la traduction française

CI-DESSUS
Une succession de femmes portant un nouveau-né, inspirée par une photo trouvée.

Liquid Liquid, plus tard samplée par Grandmaster Flash pour *White Lines*. Mais McGuire sera désormais connu pour le roman *Ici*, un travail de littérature et d'art mêlés comme personne n'en a vu ou lu jusqu'à présent. Un livre tel qu'il n'en paraît qu'un par décennie, si ce n'est par siècle.

Fruit de quinze ans de travail et de recherche, *Ici* cultive l'ADN de la nouvelle originale sur plusieurs centaines de pages luxuriantes, renversantes, complexes, sophistiquées, qui ne tombent jamais dans la prétention ; c'est un amalgame, de teintes et de textures vibrantes, de différentes approches de dessin, de lignes narratives et de surfaces, qui imprime le sentiment, saisi dans sa totalité, que l'on se trouve ici en présence de la première tentative de représentation visuelle réussie d'une matrice de la mémoire et de la compréhension humaine du temps. Si la première nouvelle était une sonate de piano, ce nouveau livre est une symphonie. Confortablement installé dans le coin de la pièce éponyme, dans le creux du fossé créé par la reliure du livre, McGuire emmène le lecteur en voyage à travers toutes les époques, depuis les premiers jours de la vie sur Terre jusqu'à un temps où l'humanité aura disparu.

Les premières pages oscillent entre 1957, 1942 et 2007, avec de plaisantes teintes roses, vertes et jaunes qui renvoient chacune à une année. La huitième page revient pourtant brutalement à l'année 1957 (l'année de naissance de McGuire), où se tient désormais une femme qui se pose cette question, sans doute la plus importante des questions philosophiques que l'on puisse inconsciemment se poser : « Hmmm, pourquoi suis-je donc revenue ici ? » Un minuscule carré gris, à l'intérieur duquel se tient un chat qui marche, est mystérieusement apparu à l'opposé de la page, et daté « 1999 ». La page suivante nous met nez à nez avec une aquarelle sombre et floue, à la Sigmar Polke, datée « 1623 », qui représente une forêt enneigée dévorant la page, par-dessus laquelle est collé un cadre rose, de taille réduite, où apparaît une nouvelle fois la femme de 1957, et un autre carré installé à l'opposé de la double page où réapparaît le chat de 1999, mais désormais il se lèche une patte. Ces deux palimpsestes d'espace-temps superposent non seulement ce coin de salon qui est encore à bâtir en 1623,

> *"Si la première nouvelle était une sonate de piano, ce nouveau livre est une symphonie."*

© Courtesy of Richard McGuire

À GAUCHE
Un des nombreux collages qui permettent à Richard McGuire de faire des essais de composition.

mais également la femme et le chat des pages précédentes. En bref, tout ce dont nous avons alors conscience, c'est que les trois précédentes doubles pages n'existent pas encore. Et que, bien sûr, elles existent tout de même. Ou existeront. Ou ont existé.

La plupart des artistes en resteraient là. Et si ces premières cases étaient des peintures, McGuire serait célèbre. Mais nous n'en sommes qu'à la dixième page. Et le livre en compte 304, remplies d'intrigues qui se chevauchent et s'interconnectent, multivalentes et variées, pour englober la vie des Amérindiens et des colons, s'étendre de l'époque préhumaine à une vision du futur de notre espèce : énumérer ces séquences reviendrait presque à isoler les notes de musique d'une partition pour en mesurer la force émotionnelle. Le rythme et les rimes, à la fois visuels et verbaux, entre les pages, les sections et les images, s'accordent dans une intensité lyrique et romantique, bien que lointaine et dissonante. Tout au long du récit se font entendre les vrombissements implicites des préoccupations majeures de l'existence – l'amour, la solitude, le sexe, la mort –, qui se répètent par échos, pour se construire et finalement se dissoudre dans ce qui est à la fois une approche scientifique et une évocation poétique du mécanisme donnant à la vie toute sa puissance spirituelle.

Mais qui est le personnage principal d'*Ici* ? Est-ce l'homme qui se fige en entendant une blague dès les premières pages du livre (pour mourir quelques instants plus tard, à la moitié du livre, après que le lecteur a déjà ricoché en avant et en arrière à travers des millions d'années d'histoire) ? Est-ce le couple indigène, à la recherche d'un endroit pour copuler ? Est-ce le chat, le berceau du chat, le wapiti, les ouvriers, les fêtards, la femme en pleurs ? Vous pourriez dire que le personnage principal est le salon, cette géométrie arbitraire imposée par un esprit humain sur un espace pour mettre en scène la vision d'un refuge ou le décor d'un théâtre de la vie. Mais vous pouvez aussi vous demander si le héros, ce n'est pas vous – vous, le lecteur, avec votre conscience où tout se reconstitue lentement pour tenter de trouver, voire de comprendre, qui vous êtes. *Ici* est un grand pas en avant pour les romans graphiques, mais c'est aussi tellement plus. Avec ces six premières pages, McGuire avait introduit en 1989 une nouvelle façon de faire une bande dessinée. Avec ce volume, en 2014, il introduit une nouvelle façon de faire un livre.

Le scientifique Edward O. Wilson, dans son récent travail *Le Sens de l'existence humaine*, déplore que « les artistes et les sciences humaines en général ont peu de compréhension de cet autre immense continuum espace-temps qui existe sur Terre, tant dans la dimension du vivant que dans celle du non-vivant ». Eh bien, mon Dieu, j'espère que quelqu'un va lui offrir *Ici*. Et j'espère que quelqu'un vous l'offrira également. Je vous garantis que vous vous souviendrez exactement de l'endroit où vous vous teniez lorsque vous l'avez lu.

Un grand merci au quotidien The Guardian *pour nous avoir autorisés à publier ce texte.*

© Courtesy of Richard McGuire

À DROITE
Une des photos de famille rituelles prises chaque année au même endroit du salon.

© Richard McGuire, Gallimard 2015, pour la traduction française

À GAUCHE
Les strates de temps se superposent grâce à un système d'enchâssement de cases.

Votre nouveau livre, *Ici*, reprend une nouvelle éponyme de six pages dessinée en 1989 pour le magazine *RAW*. Comment est né ce concept à l'époque ?
Je me suis souvent interrogé sur mes motivations, et cette question appelle en fait plusieurs réponses. Le premier déclencheur, ce sont les photos de famille que prenait mon père, chaque année à Noël, dans notre salon, toujours au même endroit. L'idée du temps et de l'espace qui se croisent m'est assurément venue de cette tradition familiale. L'autre déclencheur, c'est mon amour pour la revue *RAW*. Je me souviens d'avoir assisté à une série de conférences données par Art Spiegelman dont j'avais retenu l'idée que les bandes dessinées étaient potentiellement des diagrammes. Enfin, je venais à cette époque d'emménager dans un nouvel appartement, et je me rappelle m'être subitement demandé qui avait pu vivre ici avant moi. La conjugaison de ces situations a abouti à une idée, celle de créer un livre avec des cases scindées en deux, comme un double écran, autour d'une pièce à vivre dont l'un des angles formait justement une ligne de démarcation entre deux espaces/temps. Un côté remontait dans le passé, l'autre projetait dans le futur.

Je commençais à réfléchir à ce projet au moment où un ami est venu me montrer un nouveau système d'exploitation informatique appelé « Windows ». Et une de ses remarques a provoqué un déclic : il ne fallait pas scinder et juxtaposer, mais plutôt superposer les fenêtres les unes sur les autres pour présenter une vision simultanée, et non plus linéaire, du temps.

Comment est née cette nouvelle version d'*Ici* ?
Dix années s'étaient écoulées depuis la publication dans *RAW*. J'avais réalisé quelques livres pour enfants et j'avais envie de passer à autre chose. C'est à ce moment que l'idée de creuser plus avant le concept d'*Ici* m'est apparue intéressante. Grâce à Chris Ware, j'ai rapidement signé un contrat chez Pantheon Books en 1999, mais l'écriture a été bien plus complexe que prévu. Pendant un temps, je pensais faire un petit livre carré avec une case par page, dans l'esprit de la première version de l'histoire. Mais à cause de son caractère répétitif, l'idée a perdu de son intérêt. Ne trouvant pas de système narratif satisfaisant, j'ai commencé à ranger ce projet dans un tiroir. J'y suis revenu plusieurs fois sans succès, et il m'aura fallu quinze ans pour le sortir du tiroir où je l'avais rangé. Pourtant, si je me souviens bien, j'avais dès la signature du contrat l'idée de superposer la reliure de la bande dessinée au coin de la pièce où se déroule l'action, et d'utiliser l'architecture du livre pour incarner l'architecture de la pièce. Entre-temps, je me suis perdu dans de nombreuses recherches, sans parler des nouvelles possibilités interactives liées aux nouveaux médias. Comme *Ici* est une histoire non linéaire, il me semblait logique de pousser plus avant le concept en m'appuyant sur l'informatique, et de revenir au fond au déclic d'origine provoqué par ma découverte de Windows.

Il y a d'ailleurs une version interactive qui sort en même temps aux États-Unis.
Ce livre numérique ne fonctionnera hélas de manière optimale que sur iPad, je n'ai pas réussi à le rendre multiplateforme. C'est donc un e-book avec des fonctions interactives, qui peut se lire comme le livre papier, sauf que lorsque le lecteur clique sur les dates, les cases se mélangent de manière aléatoire pour proposer autant d'autres lectures qu'il y a d'agencements de cases possibles. La lecture devient une forme d'expérience qui joue sur la notion de collage, au cœur même de la création de cette œuvre. Cette plateforme m'a également permis de renouer avec l'animation, un médium qui m'est cher et que j'ai pu exploiter ici d'une nouvelle façon. J'aime beaucoup ces gifs animés qui ne sont plus tout à fait de la photographie, et pas encore tout à fait des films, et qui permettent de mettre en avant des petits moments précieux. Ils m'évoquent un peu le fonctionnement de la mémoire, par fragments, des minuscules mouvements de choses quasiment évanouies.

L'esthétique de cette nouvelle version n'a plus rien à voir non plus avec celle de la première nouvelle de six pages. Vous faisiez déjà beaucoup d'expériences techniques, il y a plusieurs années.
L'esthétique originelle ne m'a jamais totalement convaincu. Je l'avais travaillée pour qu'elle soit générique, c'était une négation volontaire du style, dont le but était de conserver la plus grande lisibilité possible, à défaut d'exprimer une personnalité. J'avais à l'esprit

RICHARD MCGUIRE
"Il y a beaucoup d'intentions cachées dans ce livre, de petits détails à découvrir au fur et à mesure des lectures."

© Courtesy of Richard McGuire

que la lecture serait compliquée, et je ne voulais pas m'encombrer d'autres préoccupations. Mais les questions esthétiques sont revenues avec ce nouveau livre. Je me suis longtemps interrogé sur le choix du médium, de l'approche esthétique. J'ai fait de nombreuses expériences avec l'aquarelle, le dessin pur, le dessin vectoriel, et lorsque j'ai commencé à superposer tous ces essais, j'ai été surpris par la cohérence de l'ensemble. Je pense que la multiplication des médiums aide la lecture, car les ruptures permettent de changer le sujet de focalisation sans problème de lisibilité, d'osciller de la douceur à quelque chose de plus dur, d'affecter l'humeur du lecteur, un peu comme les variations météorologiques modifient le regard, la perception de la lumière, au cours d'une même journée. J'ai longtemps regardé des tirages photo dont les couleurs s'étaient estompées avec le temps pour m'en inspirer. J'ai même pendant un temps songé à utiliser la couleur comme un code narratif, mais j'ai rapidement abandonné l'idée de lier chaque médium à une histoire, car ça me paraissait trop complexe. L'objet final est un mélange indémêlable de techniques, un peu comme un *scrapbook*. Et je n'aurais pas pu le faire autrement, tant il y avait d'éléments à coordonner. Agencer l'ensemble fut le travail le plus compliqué. J'accrochais au mur les différentes parties, je réimprimais des choses, en coupais d'autres, les réaménageant constamment afin de trouver le bon enchaînement et le bon rythme. Au besoin, je reprenais certains dessins à la peinture, parfois à l'ordinateur, parfois en passant par le dessin direct, parfois en scannant et en coloriant sur Photoshop. Je me suis appuyé sur tellement d'outils, je suis même allé jusqu'à altérer manuellement la couleur sur Photoshop quand je trouvais cela utile.

Justement, grâce à ce long travail d'assemblage, les échos et les rappels, les connexions souterraines sont très nombreux. Beaucoup plus nombreux que dans la première version d'*Ici*.
Il y a beaucoup d'intentions cachées dans ce livre, de petits détails à découvrir au fur et à mesure des lectures. Je me suis même surpris à en découvrir moi-même dans la version interactive, des rappels et des échos que je ne me souvenais pas d'avoir placés, ou que j'ai placés inconsciemment. Découvrir ces combinaisons sur l'e-book m'a pas mal surpris, pour être franc. Je n'aurais d'ailleurs jamais pu en prendre conscience sans cette lecture aléatoire que permet le numérique. Et pourtant, c'est logique. Quand j'organisais les feuilles sur les murs de mon studio, je peignais parfois des objets par pur plaisir esthétique, comme une tête de cerf empaillée, que je plaçais ensuite à côté d'une autre image, puis en dessous ou au-dessus d'une autre, jusqu'à voir s'installer des connexions et un dialogue. Une personne qui met ses chaussures pouvait m'apparaître connectée à un autre dessin montrant une personne portant un panier pour chat, puis à un autre dessin montrant une personne en train de s'habiller. Une grande partie du livre s'est assemblée de manière inconsciente.

CI-DESSUS
Les photos trouvées au hasard se conjuguent aux photos de famille de l'auteur.

Le texte semble également avoir été travaillé comme un assemblage, et peut faire penser à la technique du cut-up.
J'ai regardé des auteurs comme Joe Brainard, un poète qui a expérimenté avec la bande dessinée. Et ce genre de travail m'a insufflé le courage de mettre en scène une narration polyphonique,

© Courtesy of Richard McGuire

ABAUCHE
Cet essai de collage est partiellement repris dans la planche finale ci-dessous, qui traite de la danse.

de multiplier les bulles de texte et les orateurs, au lieu de n'avoir qu'un seul narrateur. Au fond, le texte n'est qu'un collage de plus dans un livre lui-même entièrement constitué de collages. J'ai listé inlassablement des conversations entendues ici et là, et me suis mis à isoler et à extraire les phrases uniquement parce qu'elles sonnaient bien, avant de les conjuguer et de les assembler de diverses manières. Cet assemblage est parfois motivé par une thématique commune, et d'autres fois par une communauté de sons. Je me suis autorisé à organiser le récit autour d'une structure musicale plus que dramaturgique, car il n'y a pas à proprement parler d'histoire élaborée. Évidemment, il y a quelques petits fils narratifs auxquels s'accrocher, mais souvent la narration est purement musicale. Comme lorsqu'un personnage s'écrie « Où est-ce que j'ai mis ma liste de choses à faire ? », et que sa femme lui répond « Tu as fait la seule chose que tu pouvais faire », avant qu'un homme entre dans la maison avec un tapis sur l'épaule en maugréant « On fait ce qu'on peut ». Dans ces moments-là, tout n'est que question de son. D'autres fois, c'est le thème qui prévaut, comme dans cette partie sur la perte où chacun égare quelque chose, un portefeuille, son esprit… Je pense aussi à cette section sur le malentendu, avec les Hollandais qui essaient de communiquer avec des Indiens tandis que mon père n'arrive pas à m'entendre sur la même page. J'ai beaucoup fonctionné avec des listes de thèmes, de sons, de mots simples ou de paroles de chansons. Il y a d'ailleurs toute une partie à la fin où je cite des chansons. Au bout d'un moment, il m'a même fallu créer une grille pour organiser ces listes, pour m'aider mais aussi pour expliquer à mon éditeur où je voulais en venir. Cela m'a pris un certain temps de réaliser que je cherchais avant tout à m'assurer que ma famille soit bien au centre de ce diagramme. Et que tout le reste tournerait autour.

C'est vrai que cette nouvelle version, bien qu'elle s'appuie en partie sur le même matériel de départ, c'est-à-dire votre histoire familiale, semble beaucoup plus émotive. Moins expérimentale et plus personnelle.
Pour la première version, je m'étais inspiré de mes photos de famille car je n'avais simplement pas accès à autant de ressources iconographiques qu'aujourd'hui, à l'heure d'Internet. J'allais dans les bibliothèques à la recherche d'images un peu au hasard. Mais dans ce nouveau livre, la relation à mon histoire personnelle est différente, beaucoup plus forte, car j'ai été rattrapé par cette époque au moment où arrivait le projet. Mes parents et ma sœur sont décédés pendant que je faisais des recherches pour ce projet. Il y a là une clé de compréhension capitale du livre, d'autant que nous avons dû vendre la maison familiale, et que j'ai dû me replonger dans tous ces vieux souvenirs, les photos de famille, les vidéos, toutes ces choses qu'il a fallu déménager et archiver ailleurs. Cette fois il fallait vraiment que mon dessin, par-delà l'assemblage de différents médiums, ressemble le plus possible aux membres de ma famille. Je voulais être au plus près de leurs gestes, de leurs visages, de tout ce qui pouvait susciter de l'émotion. Il me fallait aller plus loin. Dans la nouvelle originelle, mon frère faisait au fond office d'accessoire : il me fallait un personnage sur lequel focaliser l'attention, une doublure qui resterait vide, quand bien même elle allait vieillir et disparaître. C'était même assez drôle de l'imaginer vieillir. Mais je voulais que ce nouveau livre soit beaucoup plus incarné, même si ce n'est pas à proprement parler une autobiographie. Certains passages

© Richard McGuire, Gallimard 2015, pour la traduction française

© Richard McGuire, Gallimard 2015, pour la traduction française

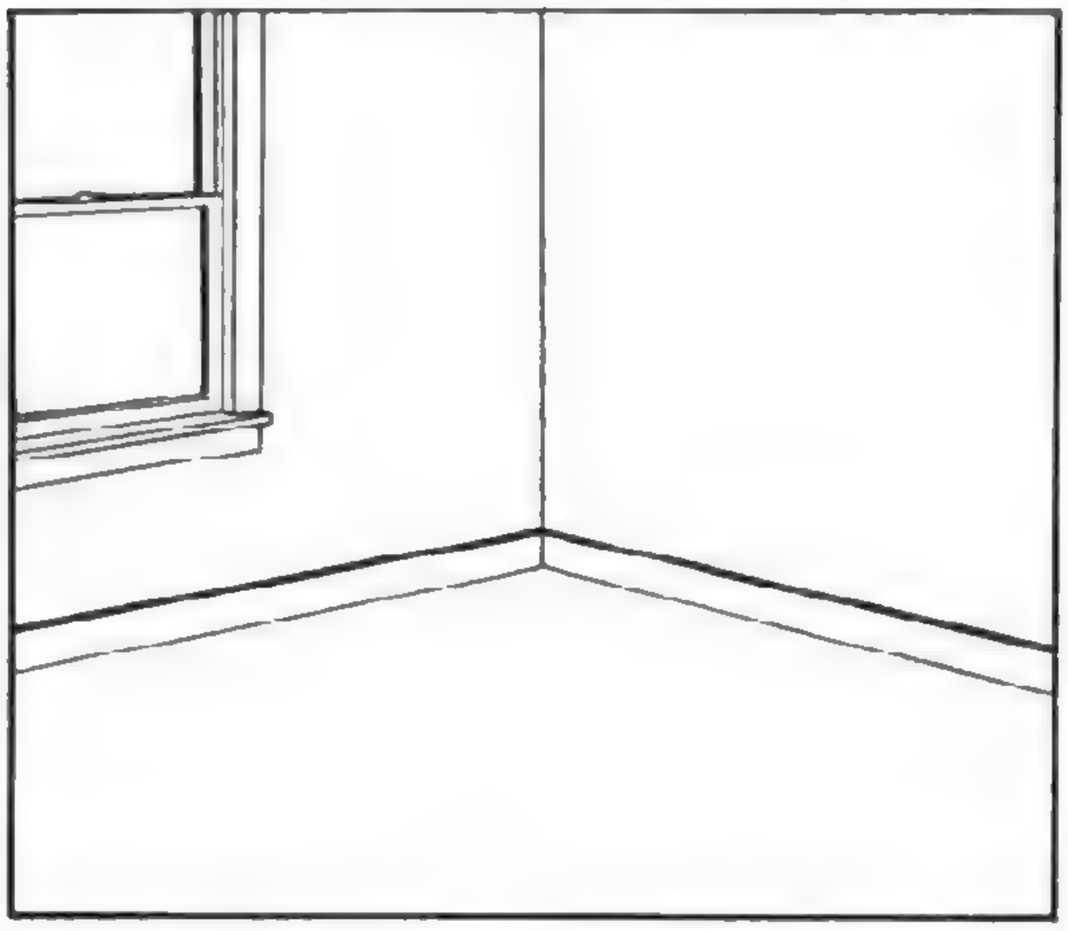
sont inspirés de faits réels, et le livre s'est lentement recentré autour de la figure de mon père, de mes parents, car c'est bel et bien leur maison que je mets en scène. Les enfants vieillissent dans quelques-unes des cases, et très tôt apparaissent ces photos de famille que prenait mon père à chaque Noël. J'apparais également à quelques occasions, notamment sur les photos de famille qui se répètent, dans un coin, en bas à gauche. Sur l'une des suites d'images, on voit également mon cousin faire le poirier. Dans la suite de photos de femmes qui portent des bébés, il y a ma mère qui me porte, puis ma grand-mère qui porte ma mère, ma sœur avec l'un de ses enfants et enfin ma tante Rose avec l'un de ses 13 enfants –mais j'ignore lequel précisément.

La dimension autobiographique semble pourtant toujours sous-jacente, jamais complètement affirmée.
En effet, j'ai travaillé la mise en scène de manière à ce que tout le monde puisse se sentir chez soi, au sein de sa propre famille. Par exemple, cette série de femmes qui portent des enfants m'a été inspirée par la photo d'une inconnue trouvée dans les poubelles, et dont j'aimais la composition. Je l'ai par la suite glissée dans cette série de photos plus intimes. J'ai aussi eu la chance de rencontrer un collectionneur de vieilles photos qui m'a donné libre accès à sa collection. J'y ai pioché de belles poses, des moments ordinaires, pour ne pas tout ramener à une dimension intime, et permettre à l'écriture de se détacher par moments. Je voulais vraiment éviter d'être trop précis dans mes descriptions. Au fond, toutes les photos de famille se ressemblent par nature, donc j'essayais de mettre les miennes en scène pour qu'elles paraissent le plus universelles possible. J'ai travaillé le salon de la même manière, comme une pièce générique, car le salon de mes parents ne ressemblait pas vraiment à celui-là. C'est une scène de théâtre, avec une fenêtre d'un côté, une cheminée de l'autre. Et à l'intérieur de cette scène, je glisse des éléments autobiographiques, comme ce passage où mon père rêve qu'il parle de ses enfants, et à côté duquel j'ai inclus un de mes rêves sur mon père, fait pendant la réalisation du livre. Ou encore le passage avec ce canapé-lit déplié qui prend tout son sens quand j'évoque plus tard la hanche cassée de mon père, qui dut pendant quelque temps dormir au rez-de-chaussée car il ne pouvait plus monter les escaliers. J'aime cette idée de transformer subitement un salon en chambre à coucher.

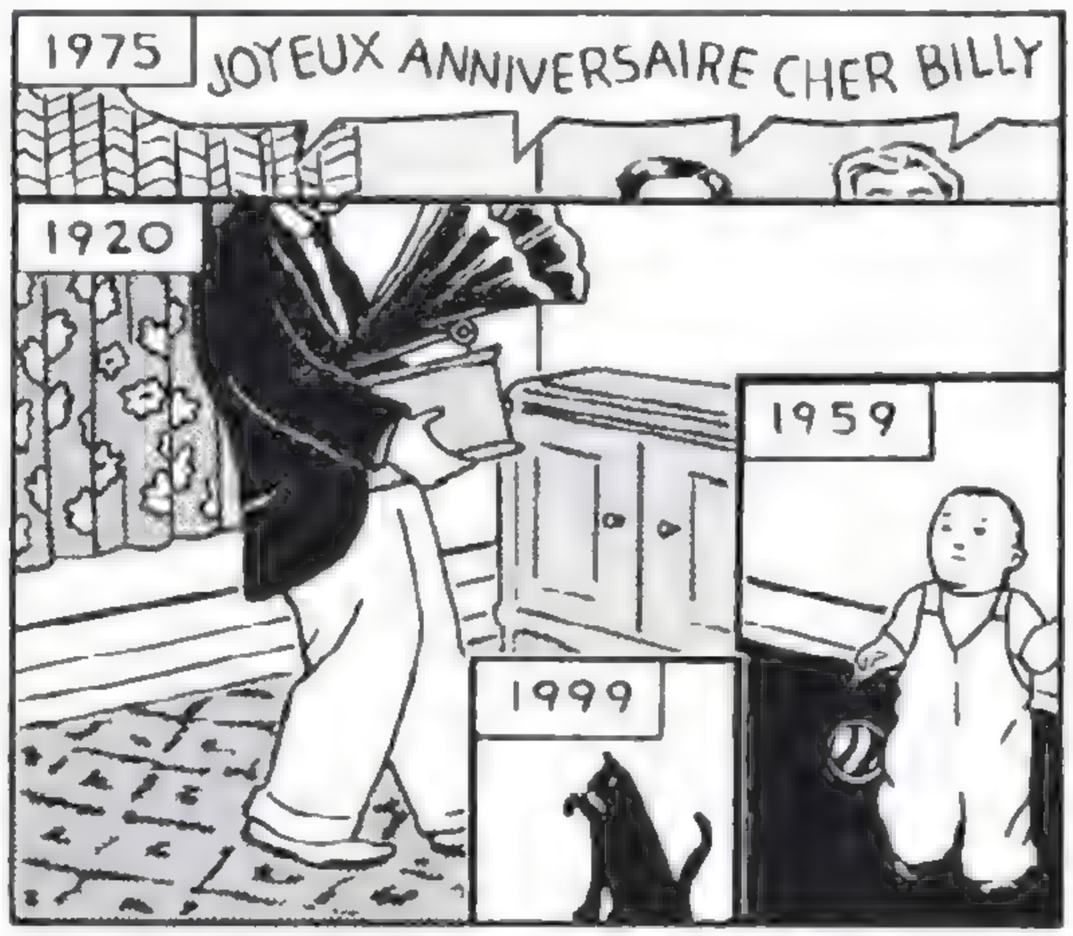
> *"J'ai travaillé la mise en scène de manière à ce que tout le monde puisse se sentir chez soi, au sein de sa propre famille."*

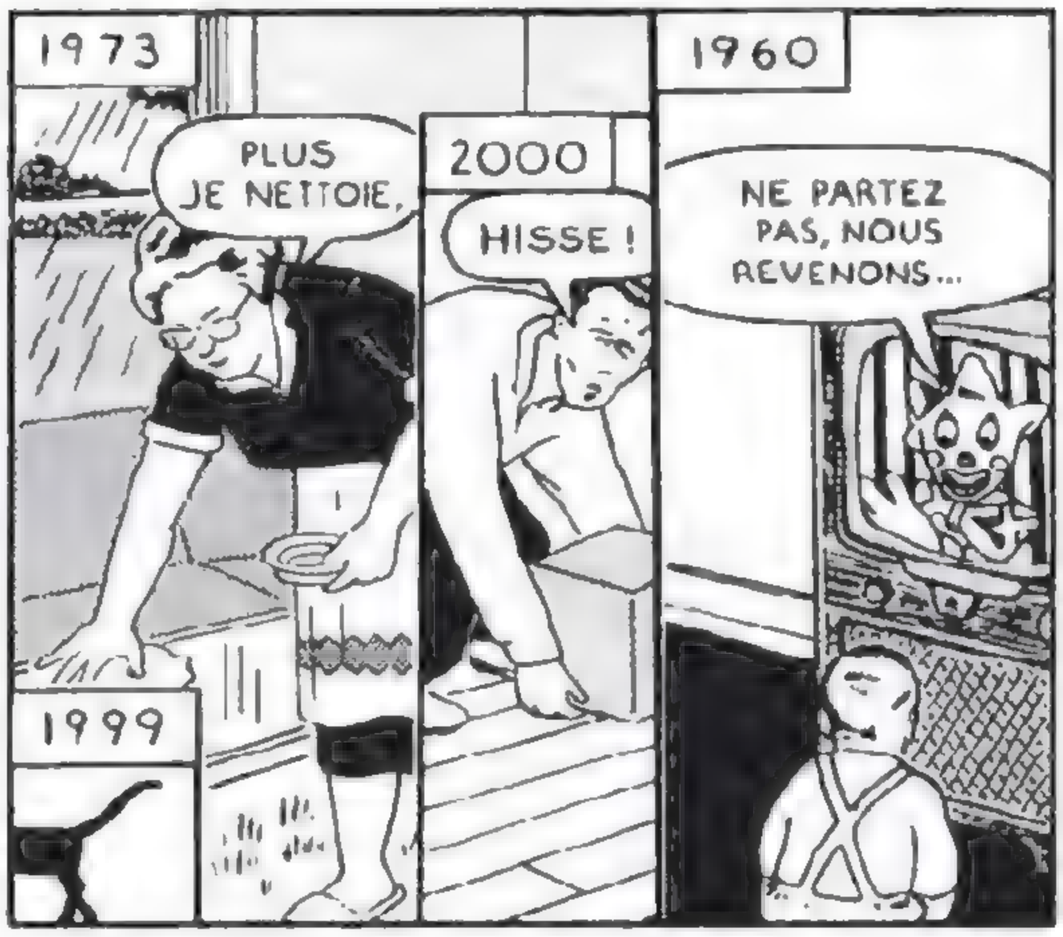
Vous êtes allé à la bibliothèque pour vous renseigner sur l'histoire de la région où habitait votre famille. Pour quelle raison ?
Dès la première version d'*Ici*, je voulais créer un salon générique, c'est pour cette raison que je ne mentionnais jamais de lieu. Dans cette nouvelle version, en revanche, il me fallait incarner un peu plus l'espace sans pour autant le situer, car pour moi le nom d'une ville ne signifie rien à l'échelle de l'humanité. C'est pourquoi je suis allé me documenter à la bibliothèque sur ce coin du New Jersey dans lequel j'ai grandi, pour donner un peu de profondeur à cette pièce à vivre. Et je me suis rendu compte que la ville de mon enfance avait bien porté une dizaine de noms différents. J'étais ainsi conforté dans l'idée de ne pas figer ce lieu en le réduisant au nom que la ville portait lorsque ma famille y résidait. Il me fallait écarter toutes les idées qui empêchent de penser une histoire du monde faite uniquement de transformations et de mouvements. Cette région a été plongée sous l'eau pendant des siècles, et elle y replongera sûrement dans un lointain futur. Que symbolise, au fond, le « Ici » du titre, lorsque vous essayez de prendre du recul ? Pour moi, c'est simplement une idée ou un concept du « chez soi », une construction mentale, puisque nous changeons plusieurs fois de lieu de vie au cours de nos existences. Cette maison, je l'ai conçue comme une icône, une incarnation abstraite de la maison rêvée. Je crois que mon livre traite de l'impermanence, du fait d'être conscient que nous ne sommes là que pour un temps très court. Pas dans une optique pessimiste, mais plutôt pour rappeler l'importance du moment présent, et du besoin d'en jouir. C'est en tout cas le sentiment que j'espère avoir transmis. Quand j'ai écrit la première version d'*Ici*, j'étais jeune, sans expérience de la vie et du deuil. À la limite, seule m'amusait l'idée que des personnes aient vécu dans le même appartement avant moi, et que d'autres viendraient s'y installer après. Je suis content d'avoir mis quinze ans de plus que prévu à concrétiser ce livre. Il avait sans doute besoin de plus de matière humaine, et moi d'un peu plus d'expérience de la vie, pour trouver cette consistance. ◆

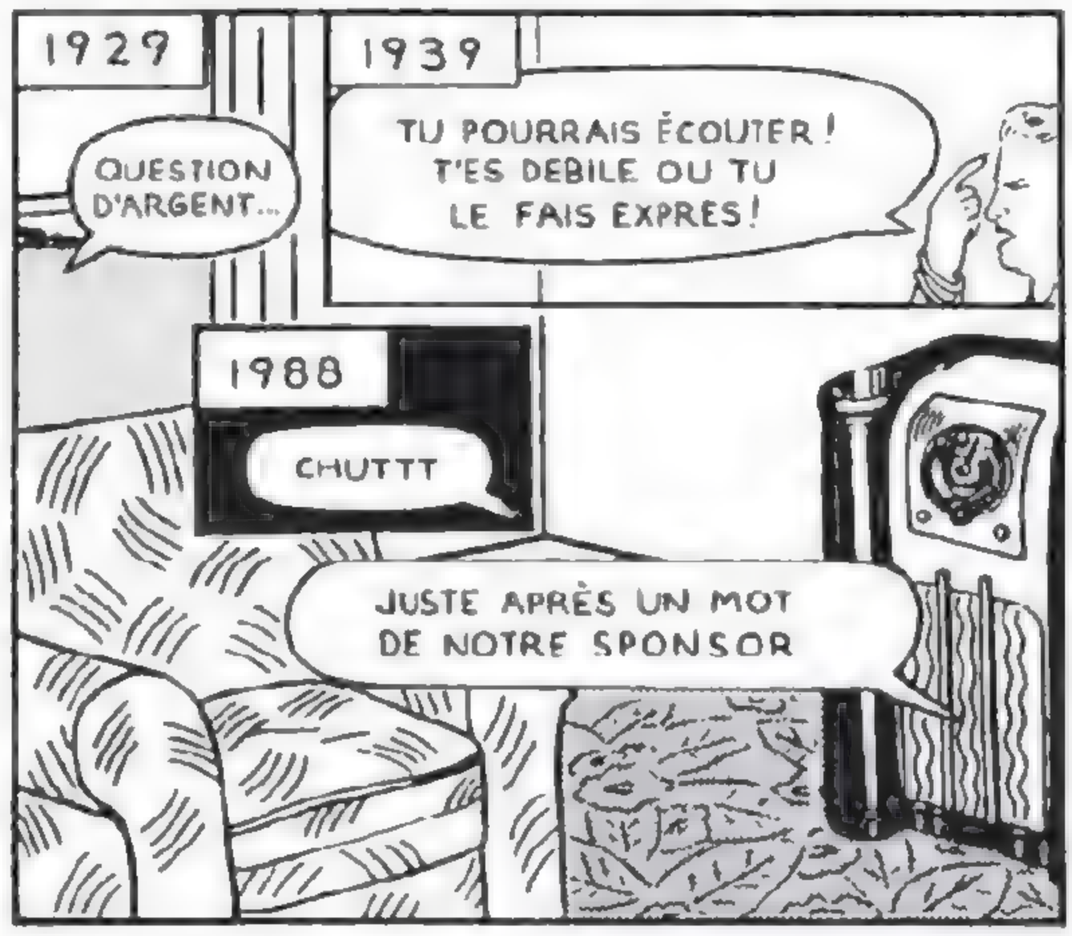
Ici, de Richard McGuire, disponible aux éditions Gallimard en février 2015. Mille mercis à Sandrine Dutordoir. Ci-après, la nouvelle originale d'Ici.

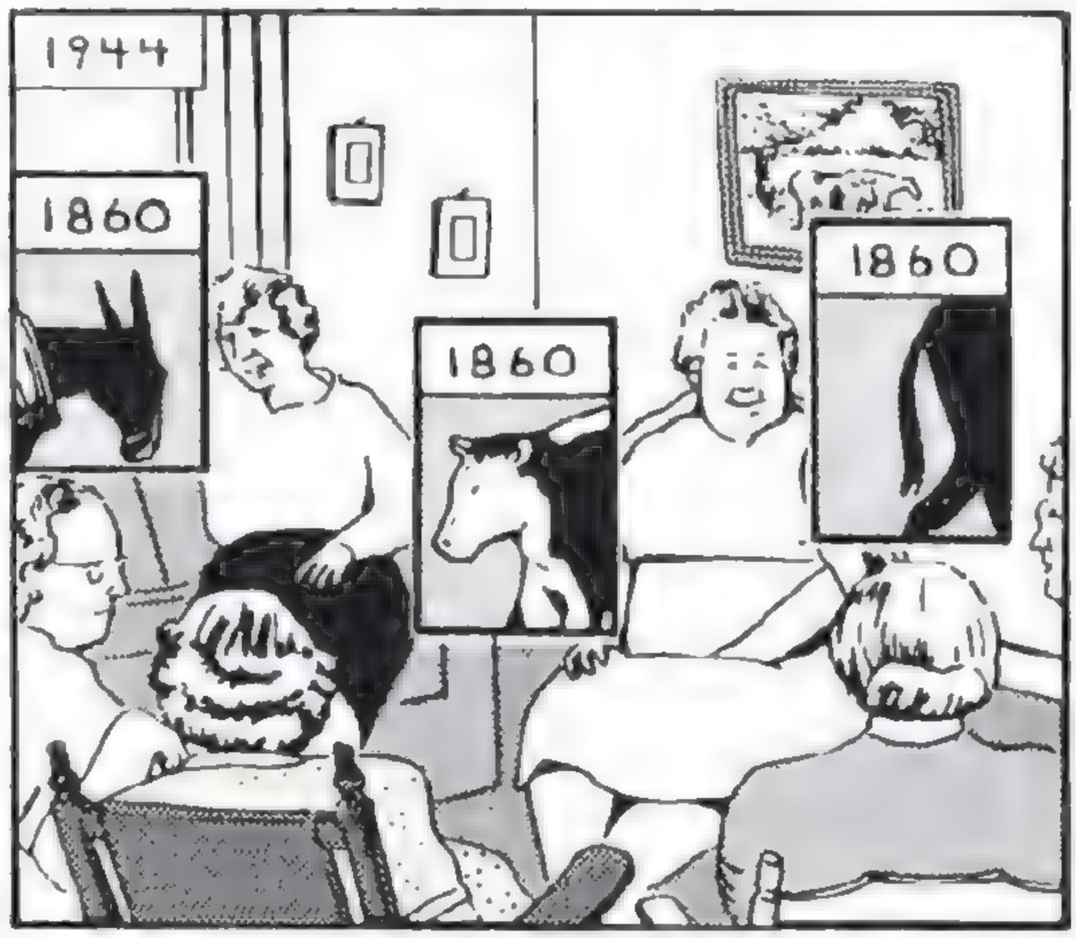


'Here' © 1989, Richard McGuire. Richard McGuire's book-length HERE is published by Gallimard.

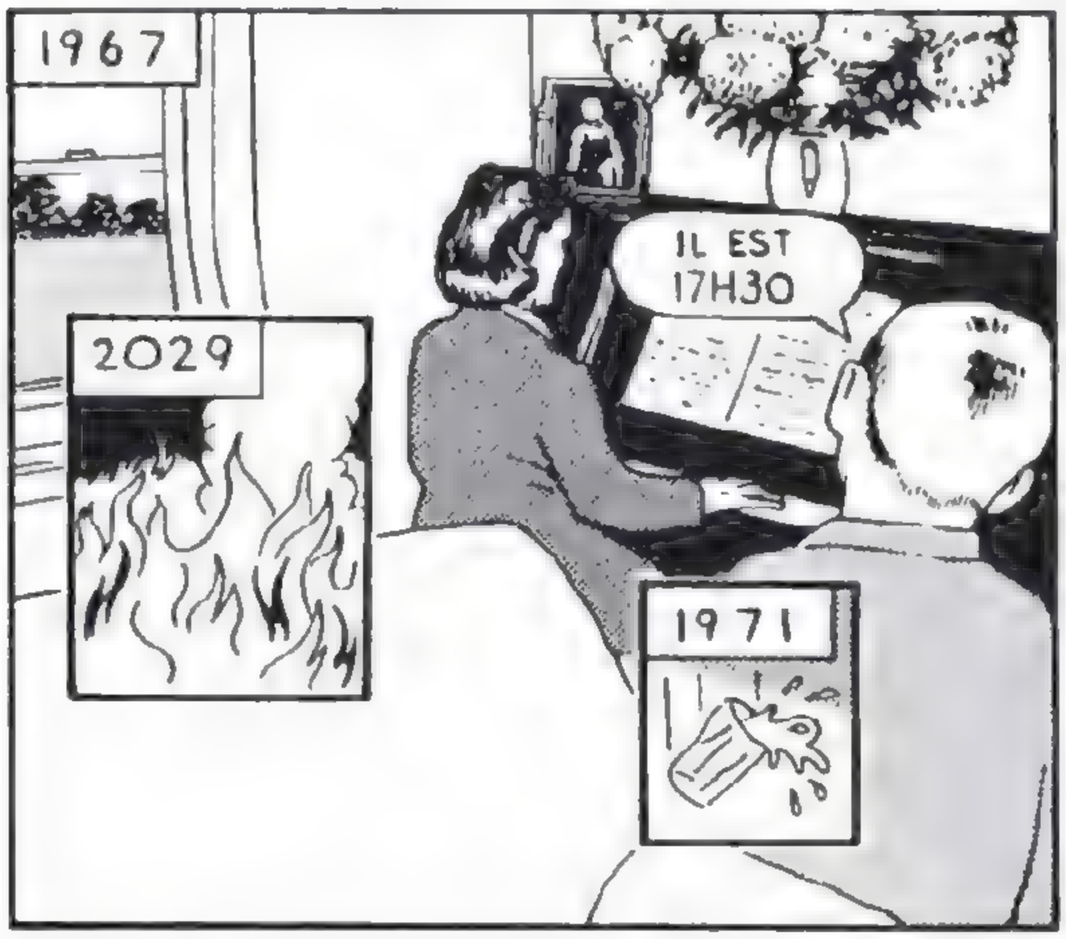


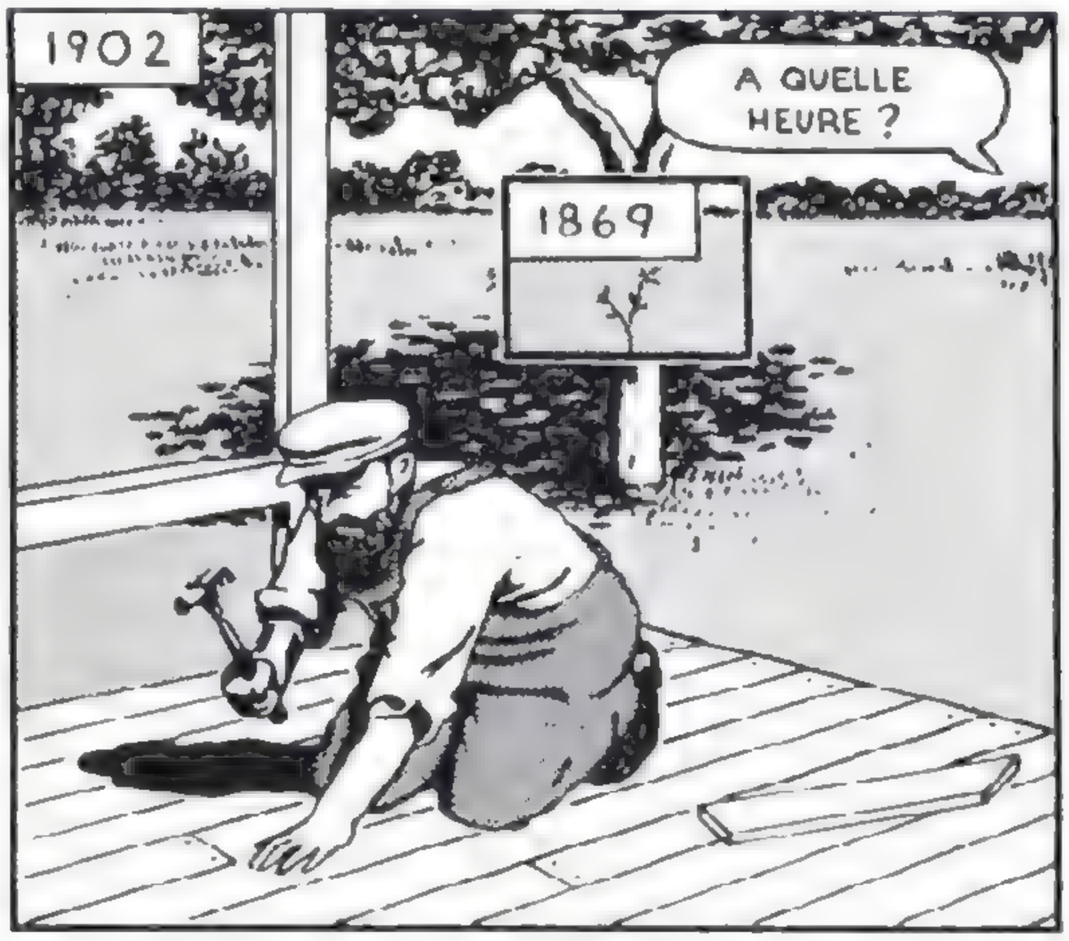


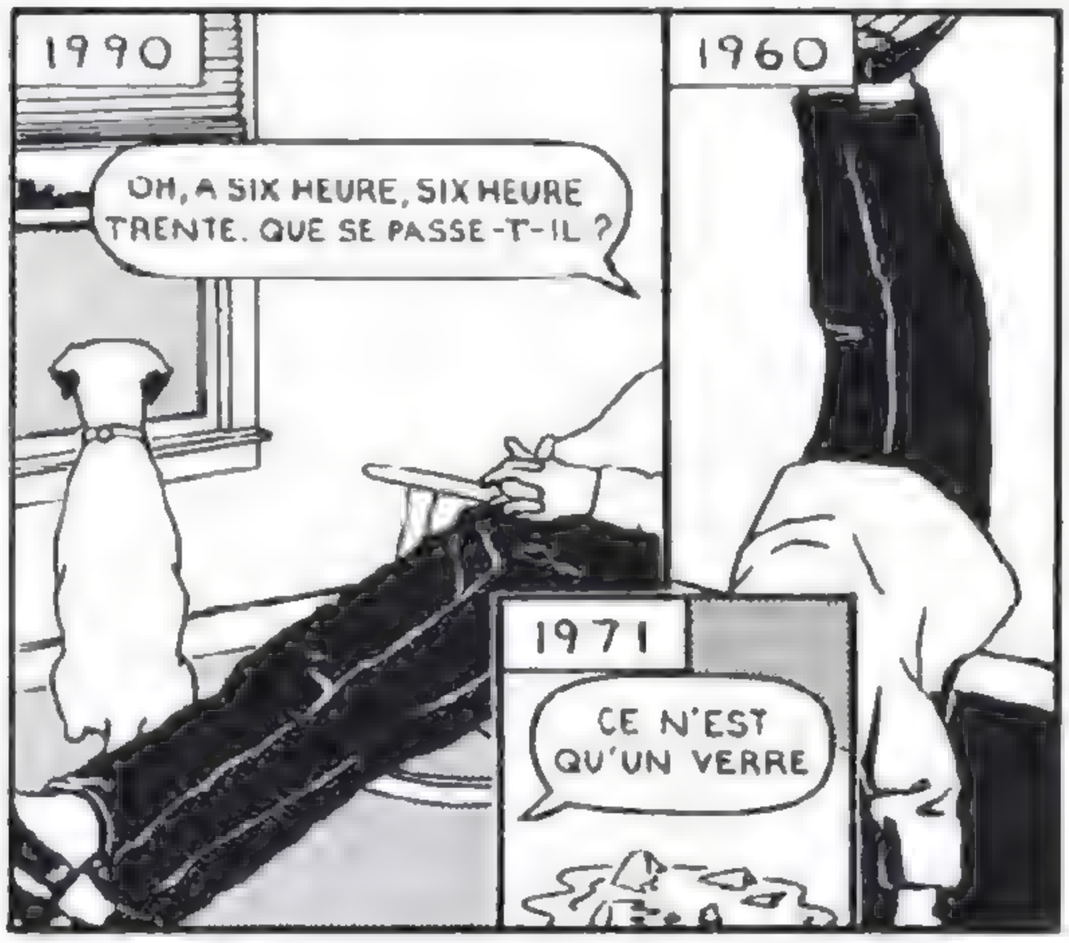


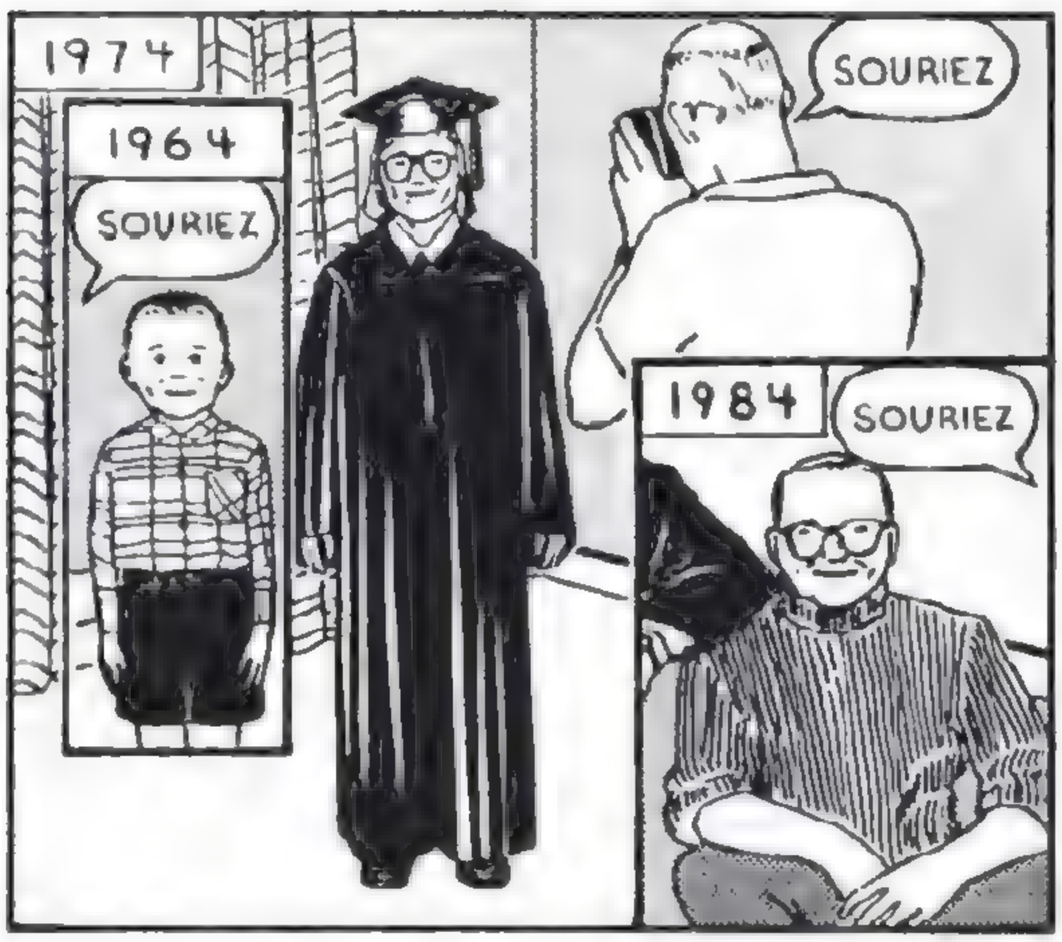


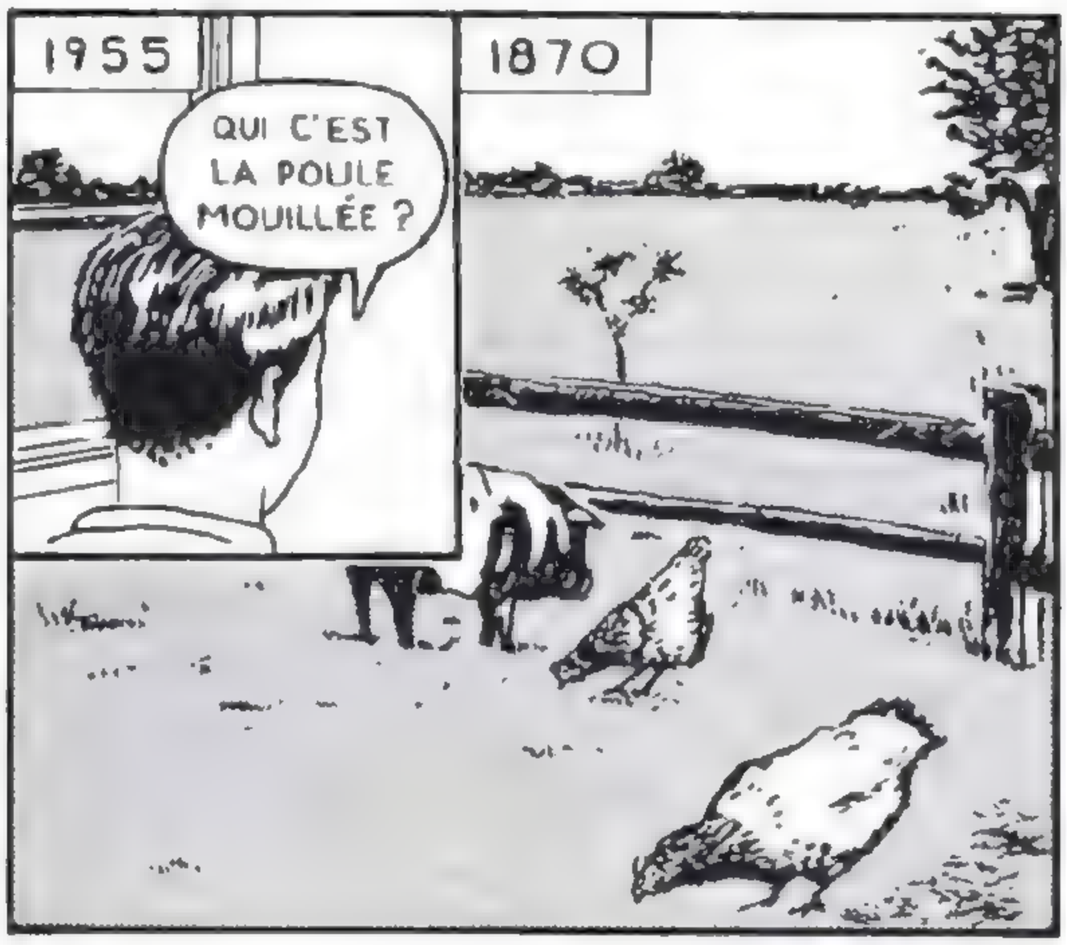
'Here' © 1989, Richard McGuire. Richard McGuire's book-length HERE is published by Gallimard.



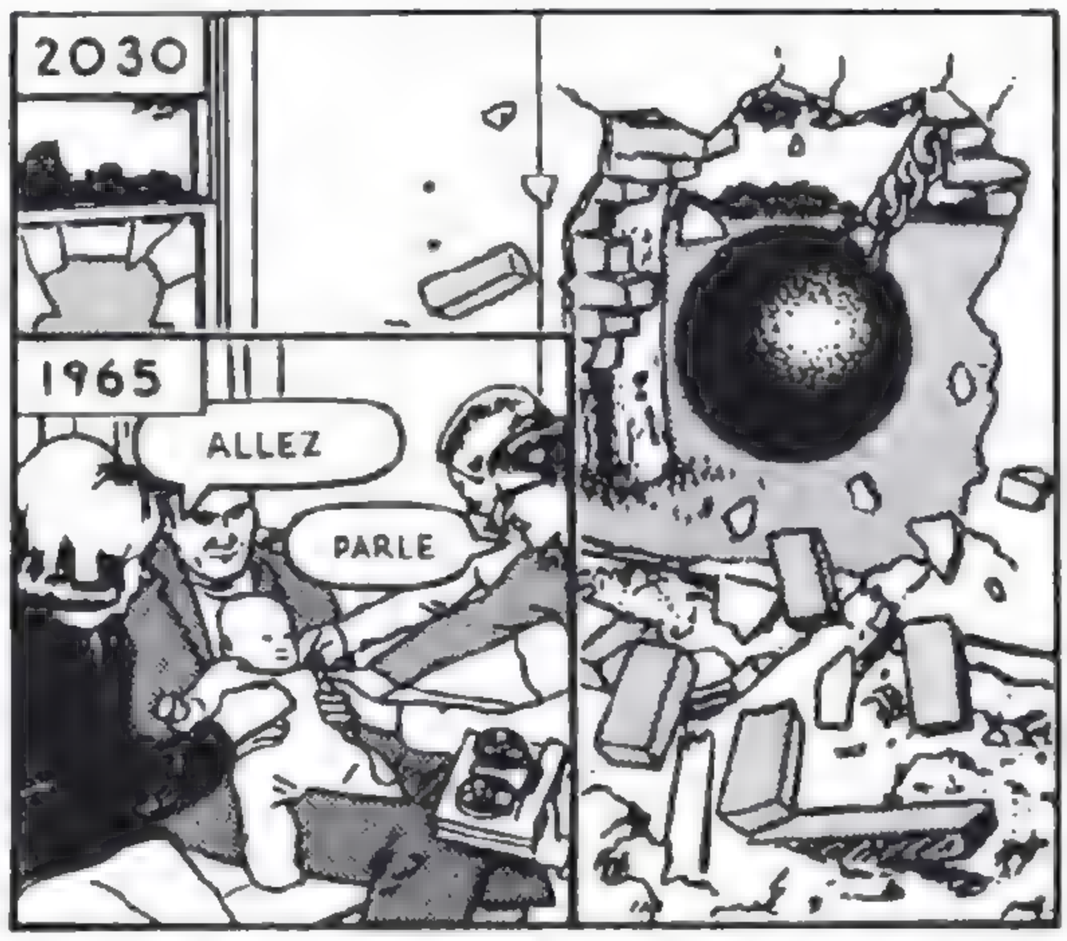


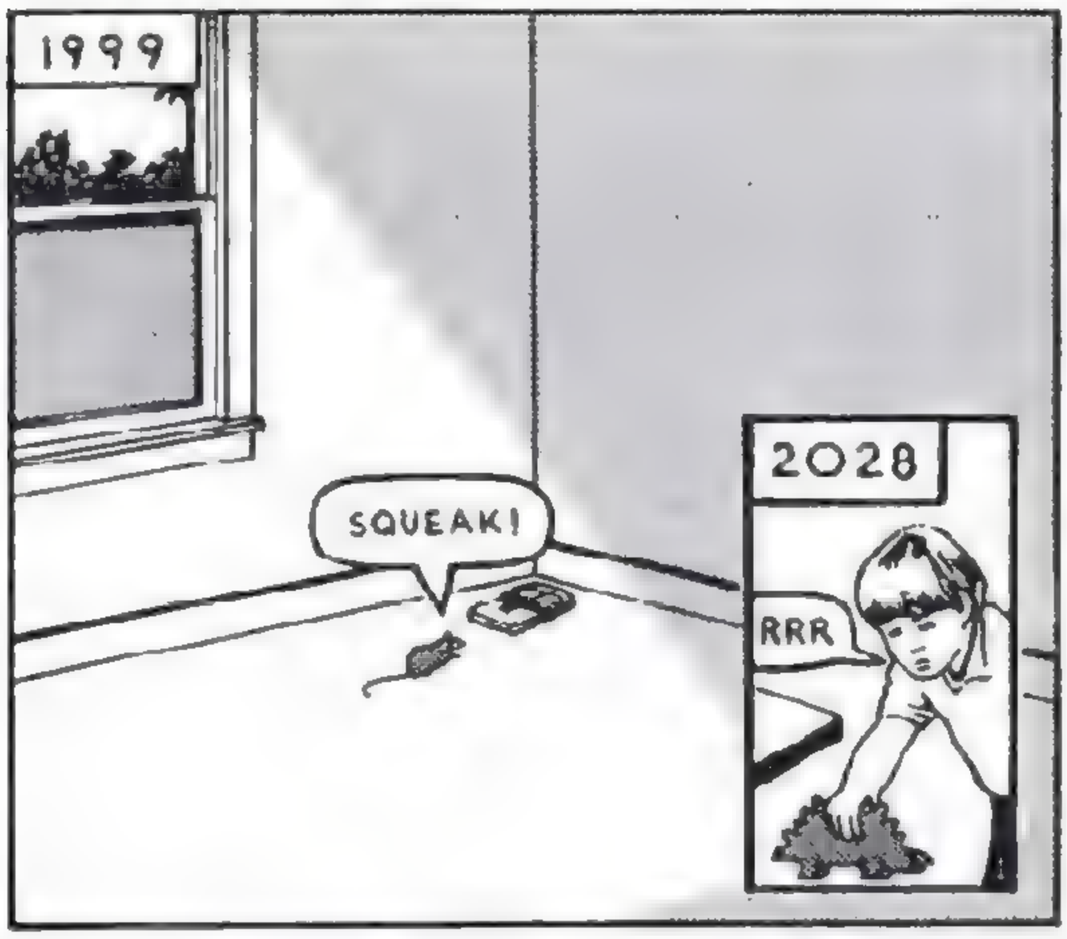


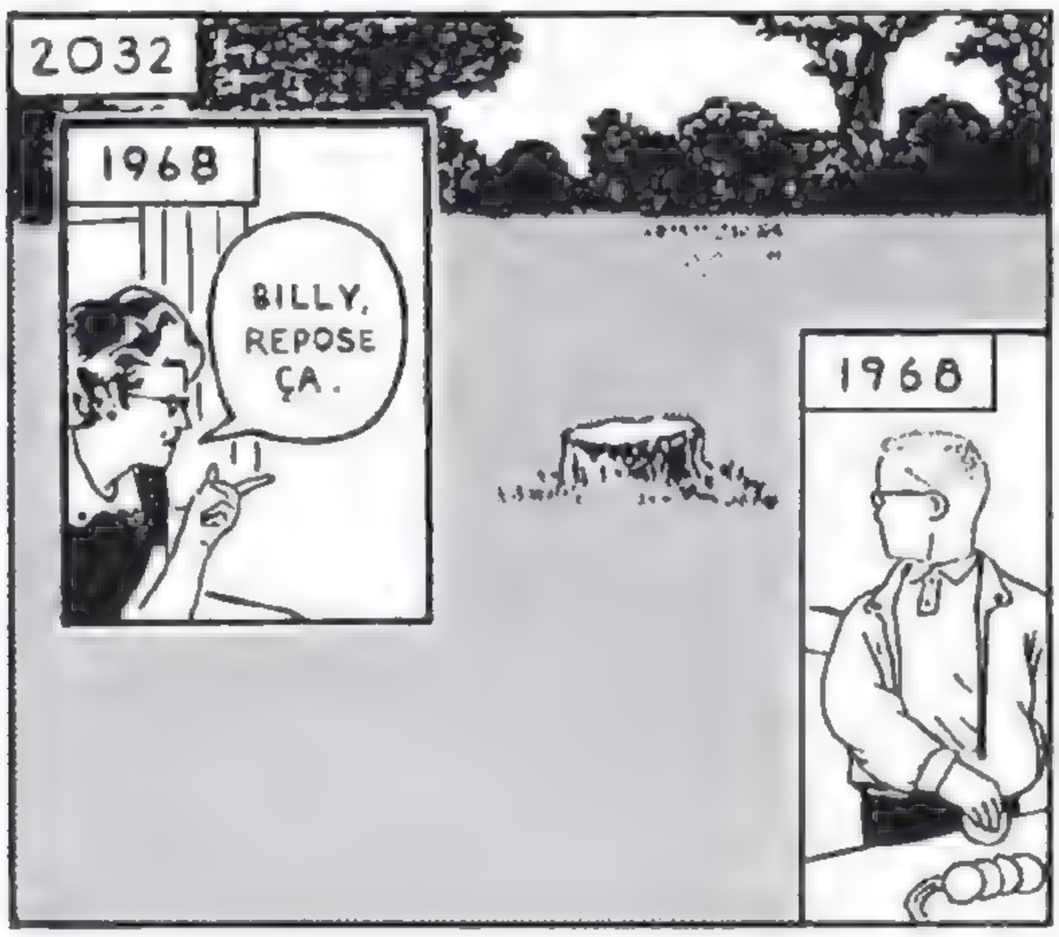


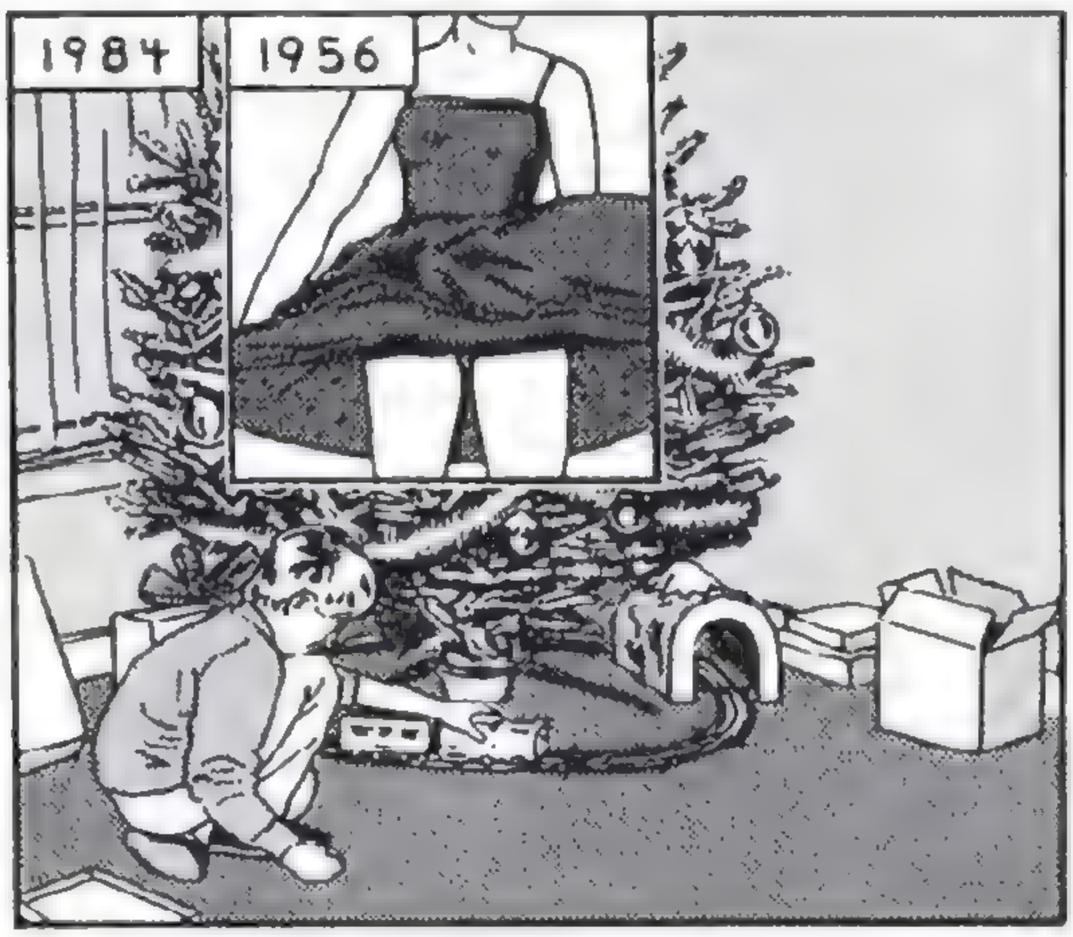


'Here' © 1989, Richard McGuire. Richard McGuire's book-length HERE is published by Gallimard.

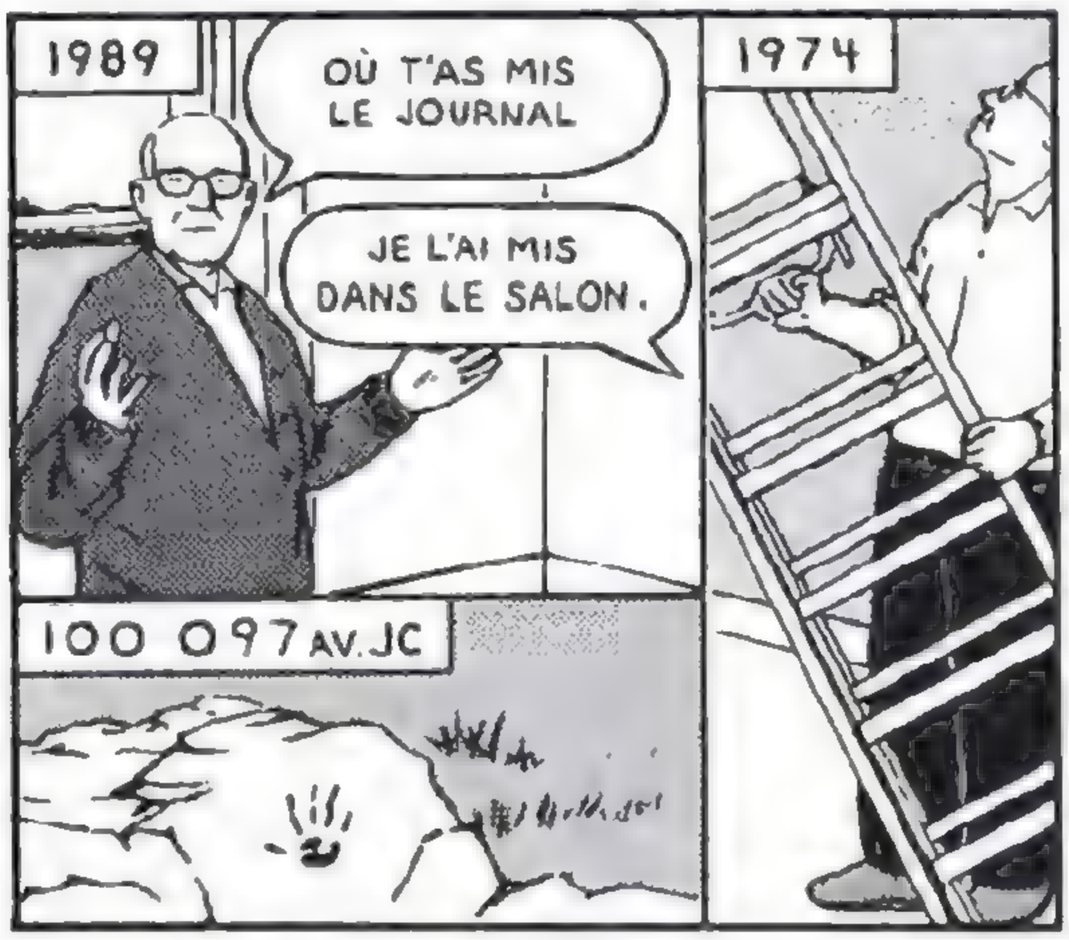


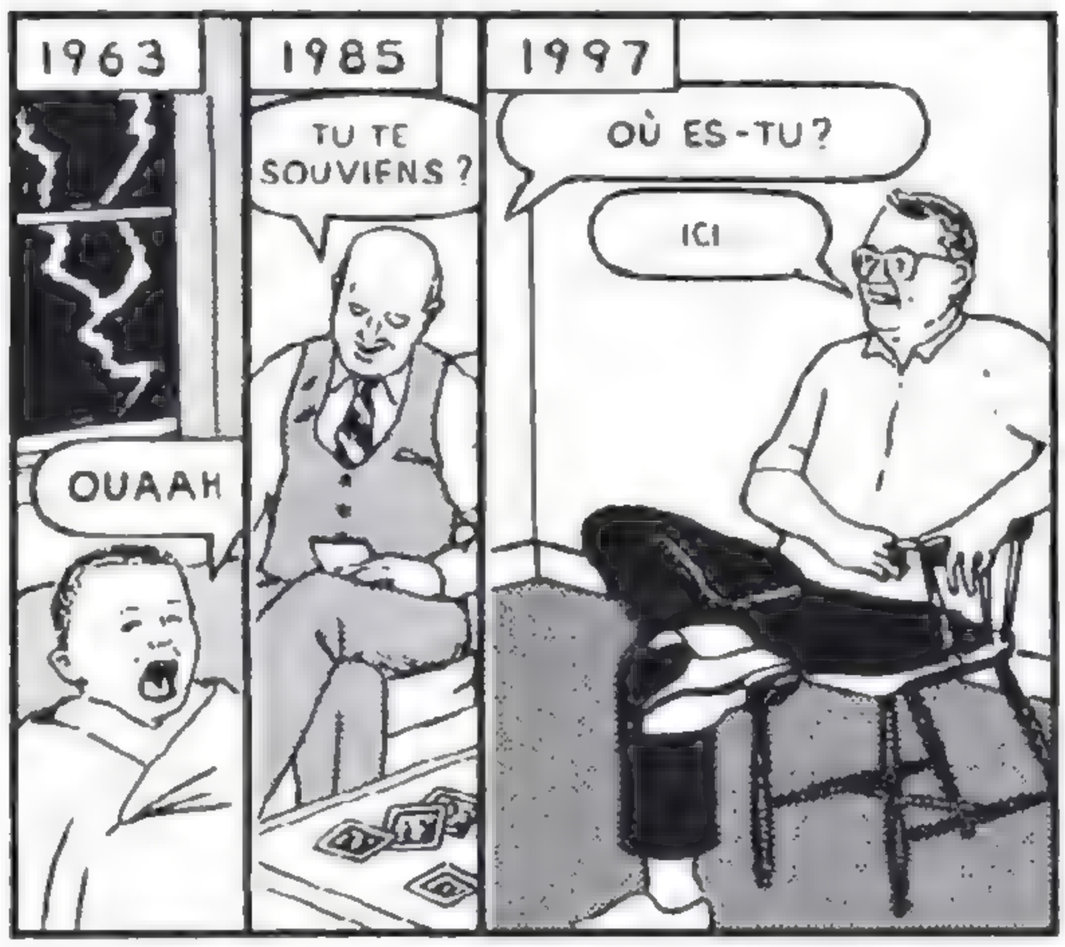


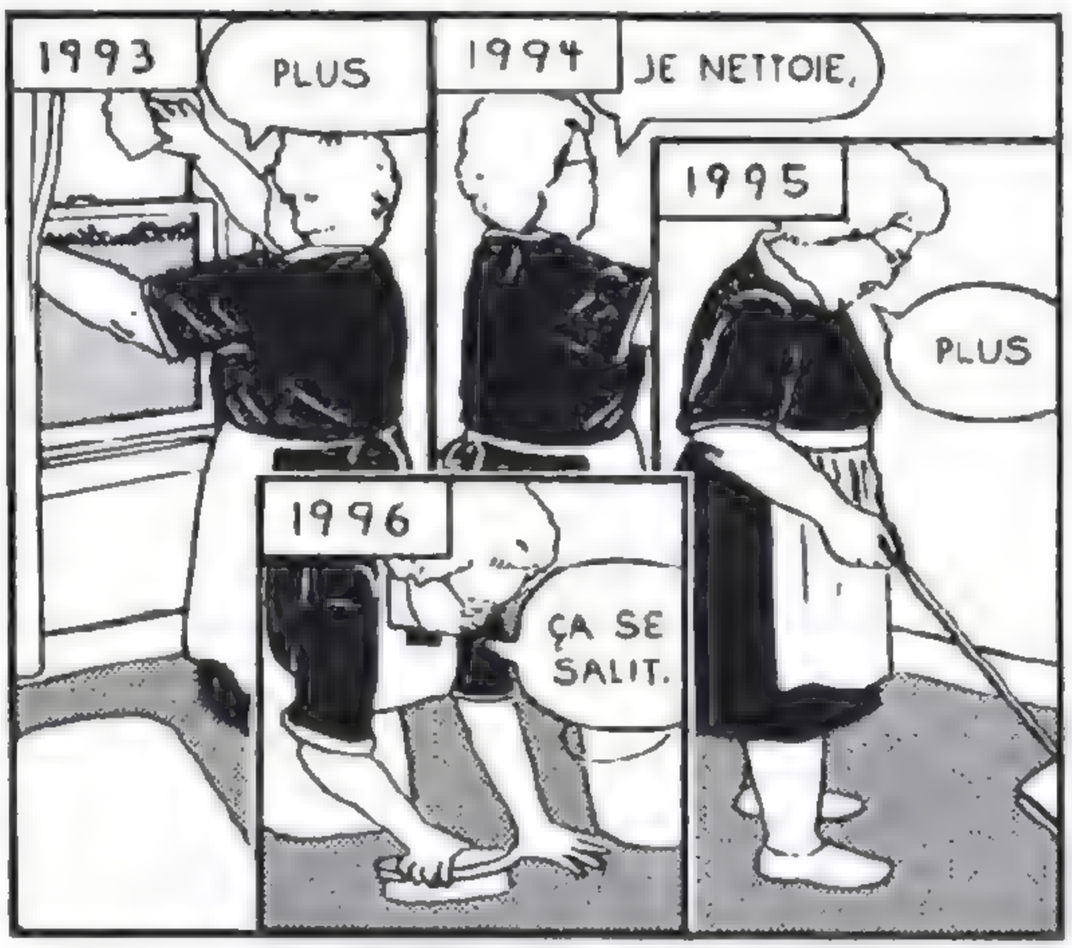


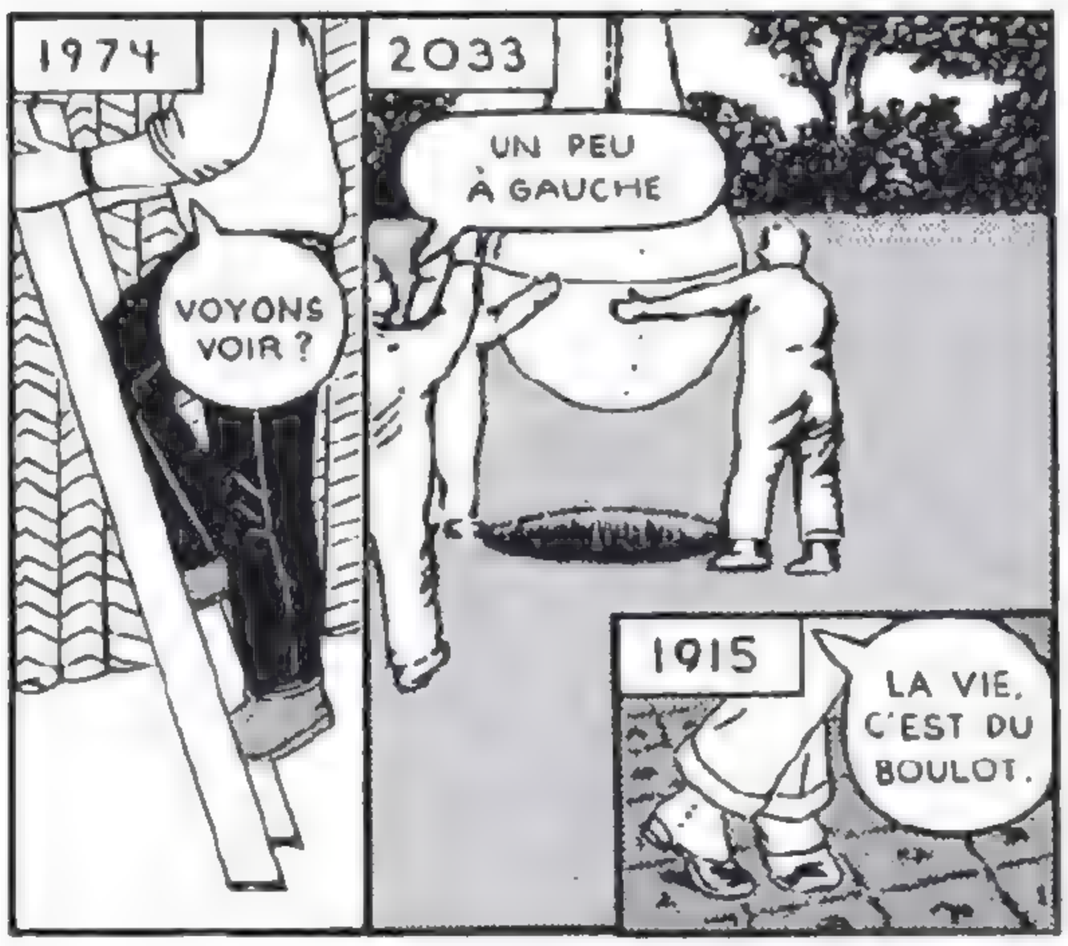


'Here' © 1989, Richard McGuire RichardMcGuire's book-length HERE is published by Pantheon

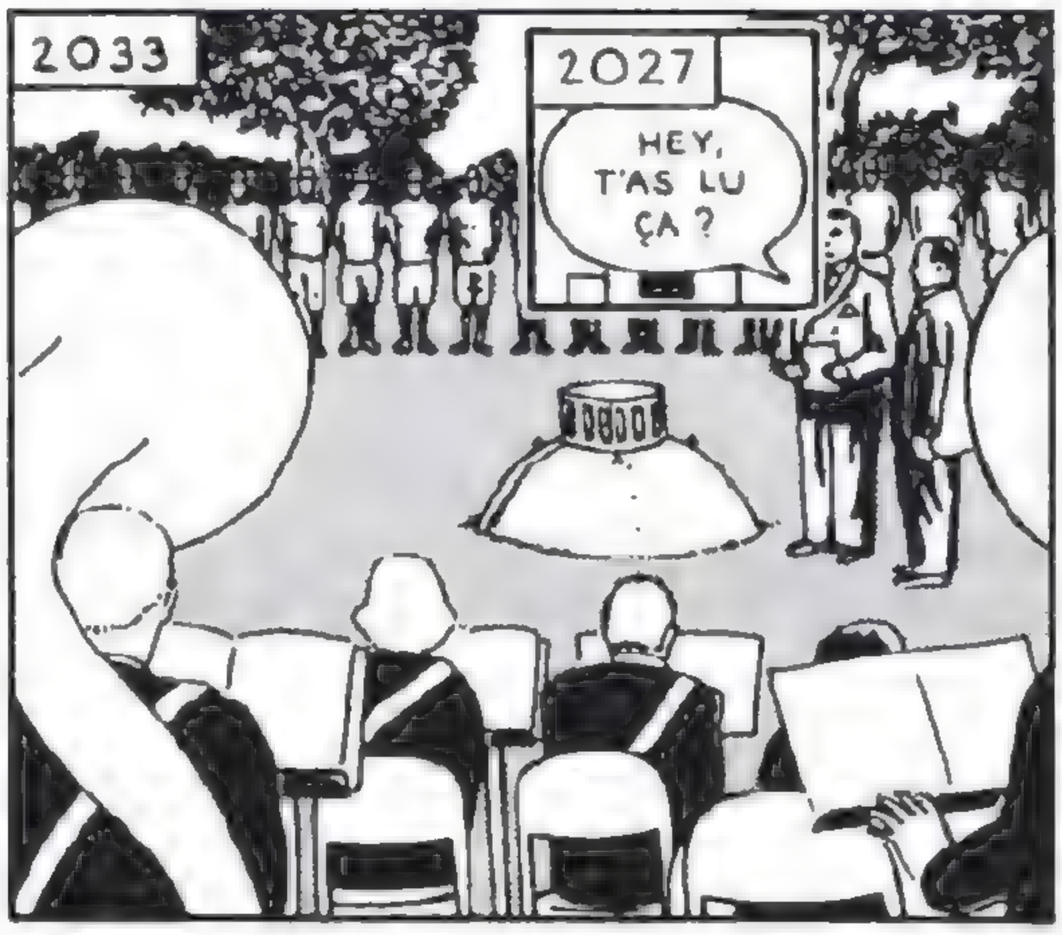


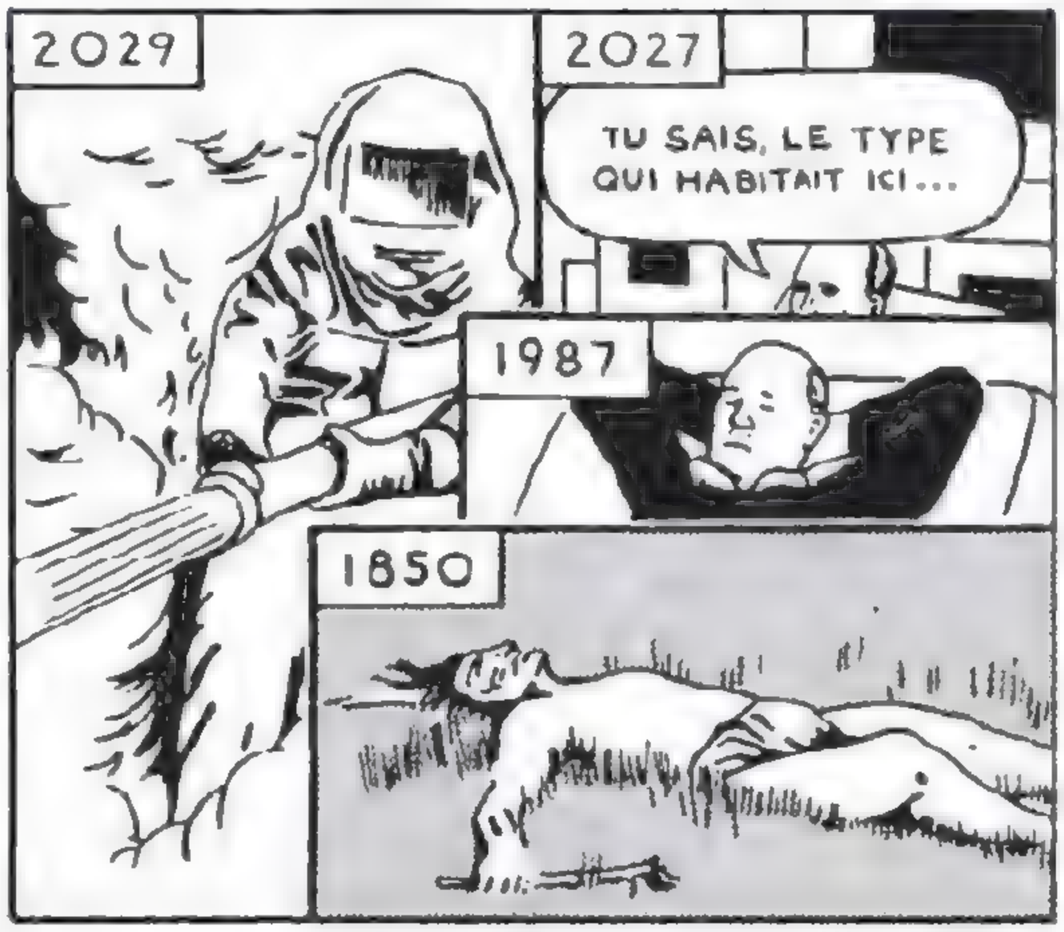


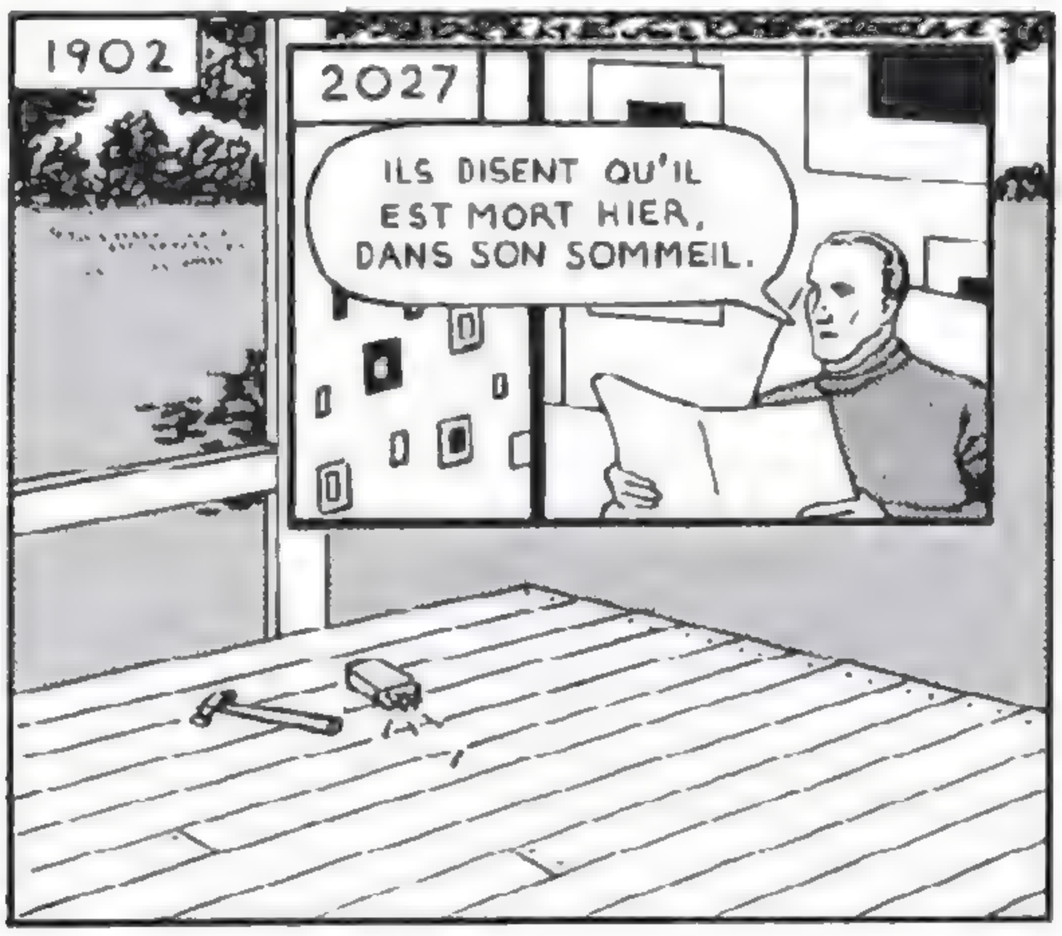


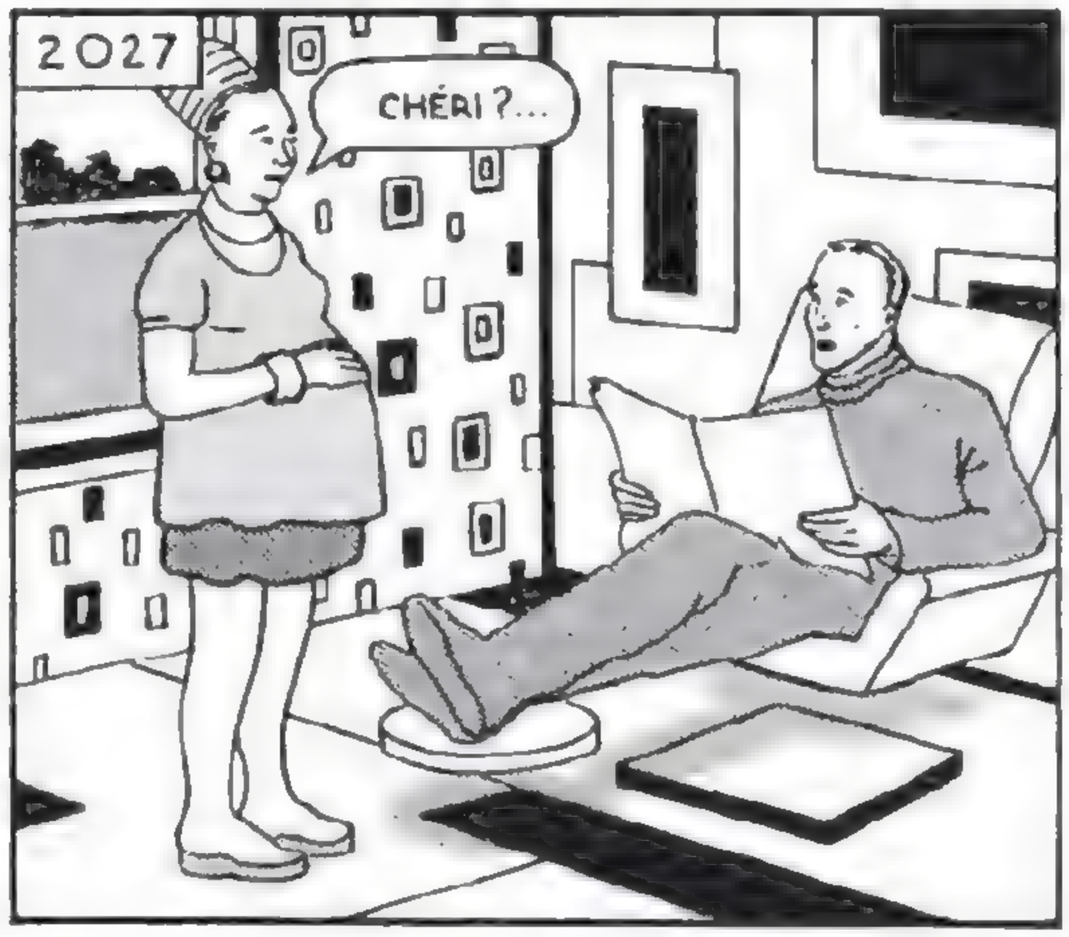


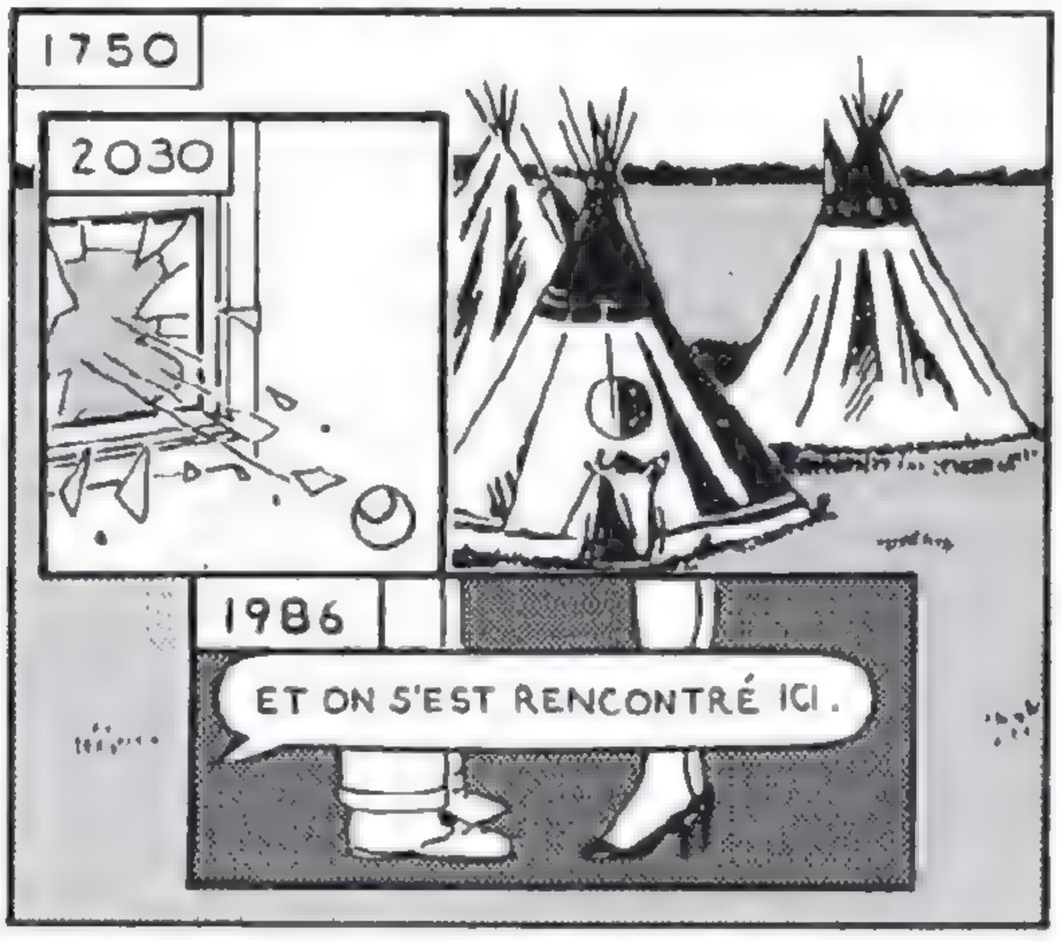
'Here' © 1989, Richard McGuire. Richard McGuire's book-length HERE is published by Gallimard.





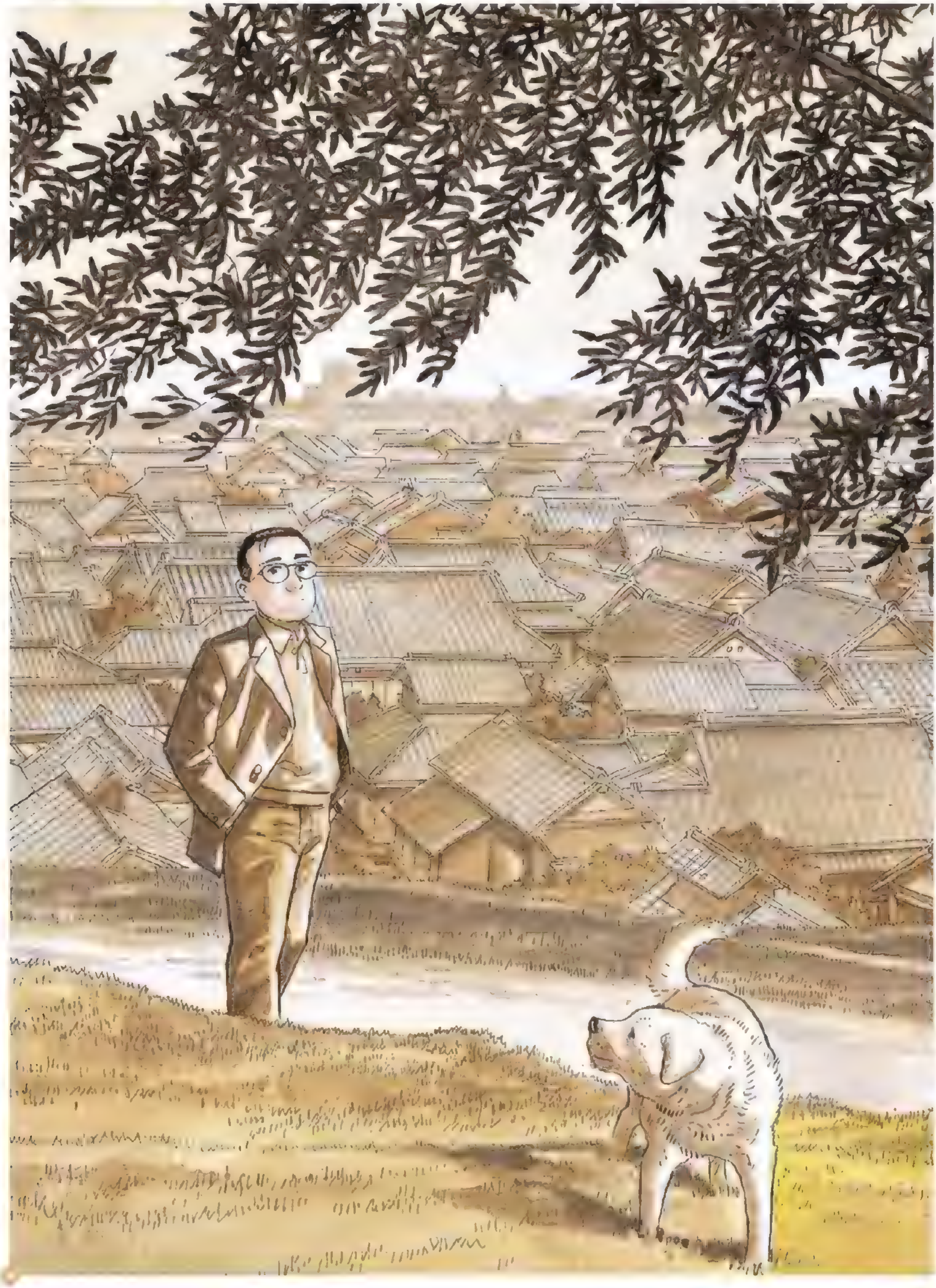






'Here' © 1989, Richard McGuire. Richard McGuire's book-length HERE is published by Gallimard.

© Jiro Taniguchi, 1992-2015. © Casterman 2015



Jirô Taniguchi

REPRÉSENTER LA MARCHE

©Jiro Taniguchi, 1992-2015.
©Casterman 2015

Jirô Taniguchi a souvent mis en scène les déambulations, au point qu'elles deviennent emblématiques de son art, soit l'impossibilité d'embrasser le monde en une image.

PAR [illegible]
— ANALYSE DE PLANCHES ET TRADUCTION DE MANGAKA —

"Mes promenades", par Jirô Taniguchi

Je crois que de tous les comportements quotidiens chez l'homme, il s'agit là du mouvement le plus naturel. C'est aussi à mes yeux une activité importante, et je considère comme une différence décisive l'existence ou non d'un objectif donné à l'acte de marcher. D'autres conditions s'imposent : toute promenade me semble devoir être une liberté, que ni but précis ni limite dans le temps ne doivent entraver. Foulée comme allure adoptées sont tout aussi libres. La marche nécessite un état de disponibilité intérieure. Car il importe aussi de pouvoir s'arrêter de temps en temps. Dès l'instant où l'on sort se promener sans aucune attente précise, étrangement, le temps s'écoule soudain plus lentement. Les sensations se font d'elles-mêmes plus riches, et l'on peut retrouver des souvenirs heureux, comme se laisser bercer par le mouvement des nuages. À la vue des herbes et des cailloux au bord du chemin, il arrive aussi que l'on sente émerger d'autres sentiments. Il me semble qu'une promenade peut procurer les mêmes sensations qu'un petit voyage.

À vrai dire, le modèle du promeneur dans *L'Homme qui marche*, c'est moi. J'ai fait ces promenades en y cherchant des éléments narratifs propres à construire un récit, ce qui les différencie des vraies promenades. J'ai marché en cherchant des paysages se prêtant à une représentation dessinée, et des situations quotidiennes propices à un traitement en bande dessinée. Je me rends quotidiennement de mon domicile à mon atelier, en un trajet que j'effectue pour partie à pied, et pour partie en train. Il m'arrive de descendre en cours de route, et de faire des détours à pied. Dans ces moments-là, je marche en m'efforçant de ne penser à rien. J'oublie alors mon travail et mes soucis. Marcher durant ces moments de parenthèse dans mon emploi du temps me libère mentalement, et il s'agit là pour moi d'un temps précieux, le seul où je peux me détendre. Avec *L'Homme qui marche*, j'ai tenté une expérience. J'ai tenté d'étendre les possibilités formelles du dessin, en m'imposant une seule contrainte dans la mise en forme du récit. Il s'agissait d'éviter autant que possible les termes servant à exprimer les émotions, tournures exclamatives et adjectifs. Je me suis confronté aux limites de ce qui peut être représenté d'émotion par le seul biais d'une composition graphique. *L'Homme qui marche* est un récit simple qui dépeint l'acte même de la marche libre, il n'est donc pas besoin de mots pour l'expliquer. Et pour exprimer sensations agréables ou appréciation de la beauté, je me suis efforcé de représenter ces situations et atmosphères par le dessin et lui seul, qu'il s'agisse des expressions du personnage ou des paysages dépeints. De ce fait, a pris forme un travail d'où les dialogues sont presque absents. Une simple description de l'acte de

JIRÔ TANIGUCHI

"La marche nécessite un état de disponibilité intérieure."

© Jiro Taniguchi, 1992-2015. © Casterman 2015

marcher ne présente cependant pas grand intérêt. C'est pourquoi j'ai décidé d'exploiter les possibilités expressives de la bande dessinée, et de tirer parti de l'élément qu'est le « personnage », en faisant du protagoniste un original, curieux de tout et de rien, et capable de comportements que d'ordinaire la pudeur nous retient d'adopter. Leur donner forme en tant qu'événements ordinaires, inscrits dans le cours du quotidien tout en restant dignes d'intérêt, fut un travail long et ardu, mais cette tentative fut pour moi riche en très bons moments. Ce fut pour moi une grande joie de constater que dans un contexte dominé par des bandes dessinées reposant avant tout sur leurs personnages, le temps était venu où un tel récit, calme et centré sur les paysages dépeints, pouvait trouver un lectorat.
Bien sûr, j'ai aussi reçu des critiques reprochant à ce récit d'être trop porté sur l'impression, et insuffisant sur le plan de l'expression narrative, mais c'est un titre qui reste cher à mes yeux, car il a ouvert un nouveau chemin dans mon parcours formel en bande dessinée.
À la suite de ce travail, j'en suis venu à aborder mes créations en cessant d'accorder priorité au récit, pour chercher comment représenter de manière naturelle les émotions, les états intérieurs des personnages.
De tout temps, hommes et animaux ont été des êtres retenus et posés, pour lesquels vivre dans la discrétion est un moyen de se protéger. C'est ainsi que, dans la vie quotidienne, on voit rarement des gens hurler ou pleurer en se roulant par terre… À les observer de près, en profondeur, les détails en apparence négligeables du quotidien le plus monotone portent en eux de quoi imaginer un récit.
J'ai appris que ces menus moments peuvent être perçus et exprimés par le biais de la bande dessinée.

Voilà ce qu'est pour moi *L'Homme qui marche*.

Postface à l'édition japonaise de L'Homme qui marche, *écrite par Jirô Taniguchi, disponible aux éditions Kôbunsha, collection « Signal », 2010.*

Mille mercis à Jirô Taniguchi et aux éditions Casterman.

Pages suivantes : analyses de planches.

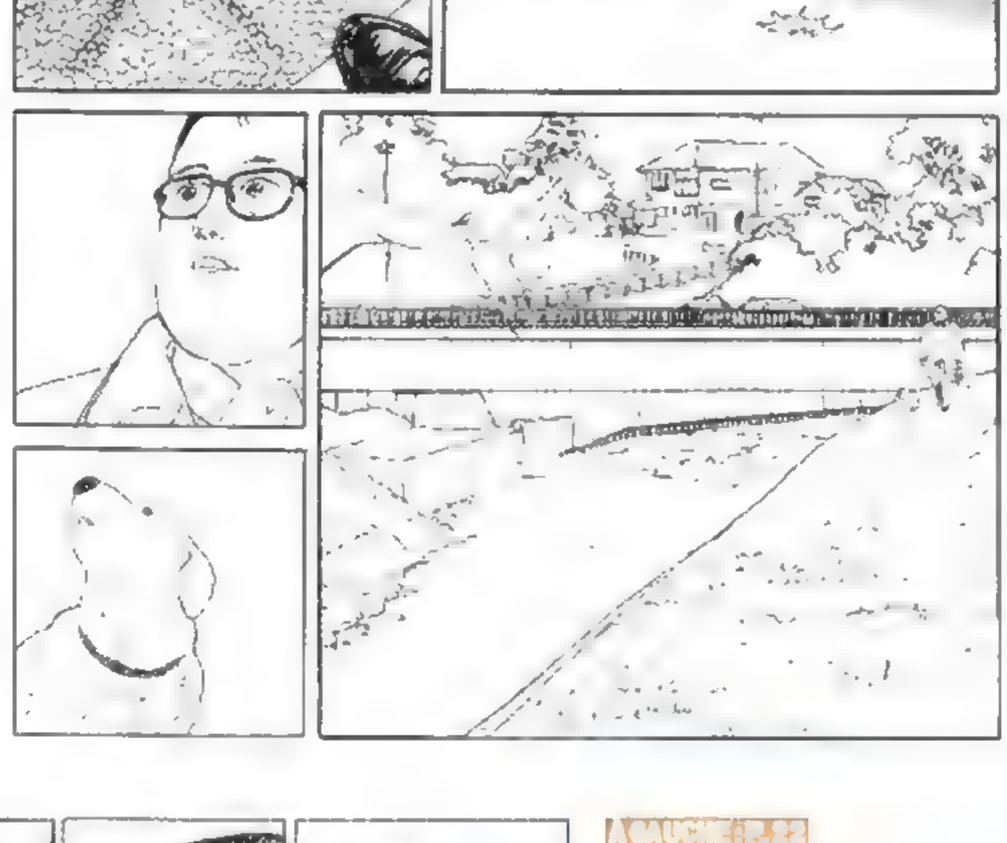
L'HOMME QUI MARCHE

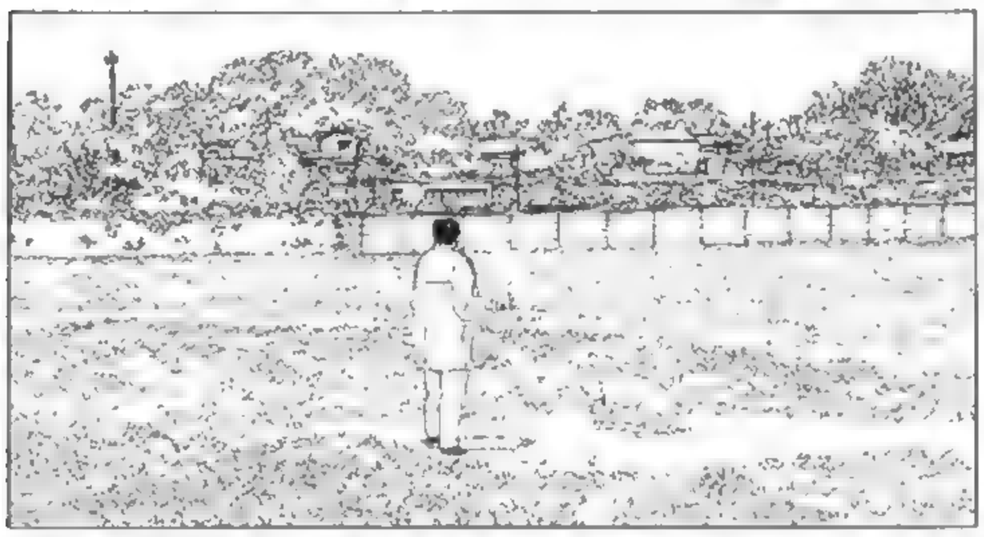
***L'Homme qui marche* (*Aruku hito*, 1990-1991) constitue à de nombreux égards une étape charnière dans l'œuvre de Taniguchi, aussi bien dans l'évolution stylistique de son travail que dans sa réception, en particulier à l'étranger. Parus d'abord par intermittence, de l'été 1990 à la fin 1991, dans les pages du magazine *Morning Party Extra* (un des titres satellites de l'hebdomadaire *Morning* aux éditions Kôdansha), les récits brefs de L'Homme qui marche sont réunis en un volume au printemps 1992 (traduit en français en 1995). Décrire sous une forme très courte (la plupart des récits sont conçus en huit pages) l'acte même de la marche dans sa liberté, son rythme propre et son ouverture sur la réalité sensible : tel est le défi relevé par ce projet. Le résultat dessiné restitue tout à la fois l'atmosphère du cadre décrit, la découverte de lieux et de situations imprévus, l'exploration poétique du quotidien, la saveur du réel, la forme d'une ville, le cours du temps et la rencontre du monde, à travers l'expérience physique de la marche. Une trame épurée au possible, des personnages dénués de tout caractère caricatural, une absence presque totale d'action, une représentation du monde sans aucun parti pris fabuleux : avec ces récits brefs, ancrés dans l'expérience la plus immédiate et fondés sur une approche non verbale, l'auteur ouvre l'espace comme le temps dans leur profondeur. Nombreux sont les passages qui se caractérisent par une résonance, une ampleur particulière. Et parfois le récit s'estompe totalement, pour céder la place à un pur éloge de la perception.**

© Jiro Taniguchi, 1992-2015. © Casterman 2015

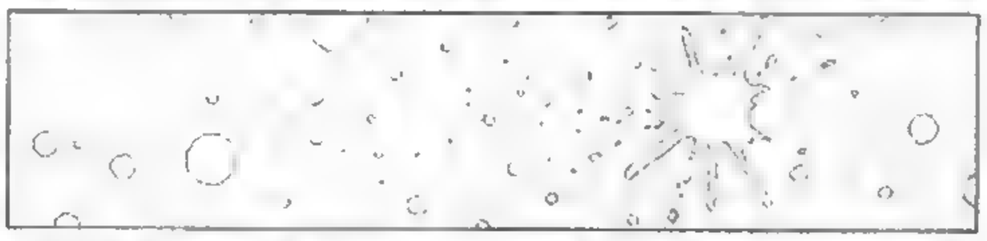
CASE #1
La case supérieure, avec son personnage sur fond blanc uni, sert à une exposition du froid ambiant à travers le souffle du promeneur. La grande case centrale montre sa situation en surplomb, au bord d'une voie de circulation automobile. Au Japon, ces voies se caractérisent par l'étroitesse des bandes de circulation réservées au piéton. Les trois cases inférieures dévoilent en trois temps des fleurs sur le passage du promeneur, le vase les contenant en une vue d'ensemble, et le reste des offrandes déposées là en hommage à une personne disparue, probablement victime d'un accident de la route.

CASE #2
La rivière apparaît en contrebas. La multiplication des instants et des points de vue (un dans chaque case) mène à l'ellipse de la fin de la page, où le protagoniste quitte la route pour suivre la trajectoire de l'oiseau blanc, au bord de la rivière.

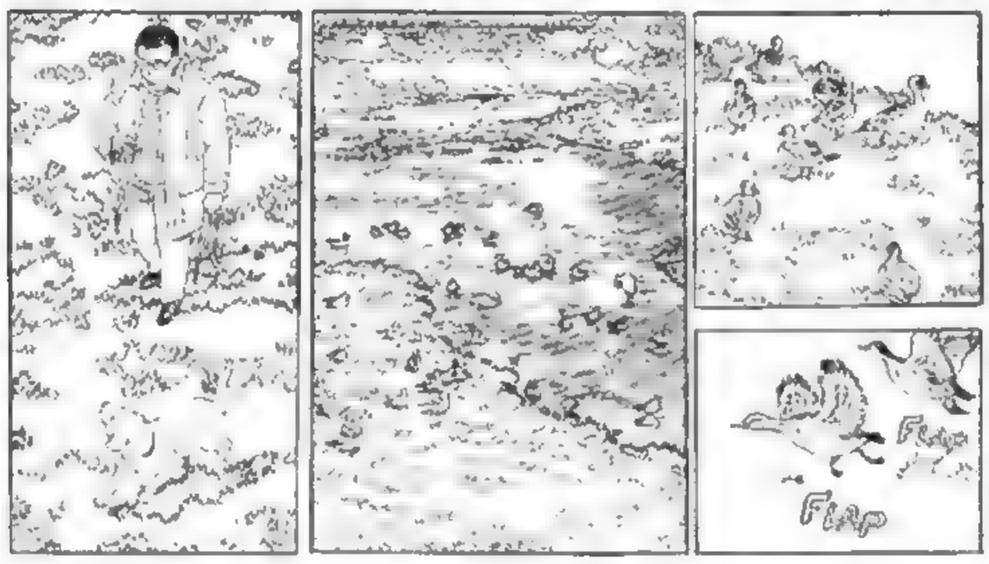


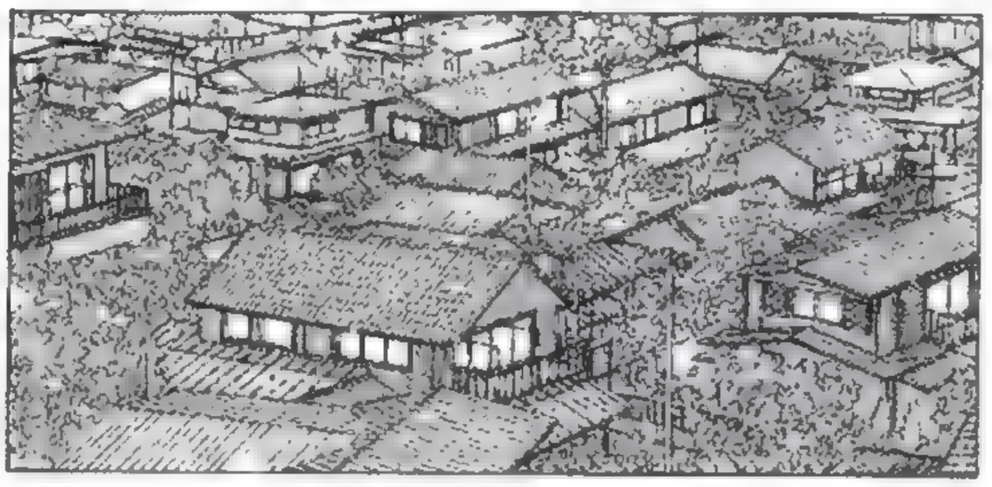


CASE #3
Ainsi qu'en témoigne le découpage de cette page, le facteur temps en jeu dans chaque case semble directement fonction de sa taille même. Ce rapport est évidemment lié à la vitesse de lecture, de progression du regard à travers la page, mais également à la valeur de plan de chaque case.

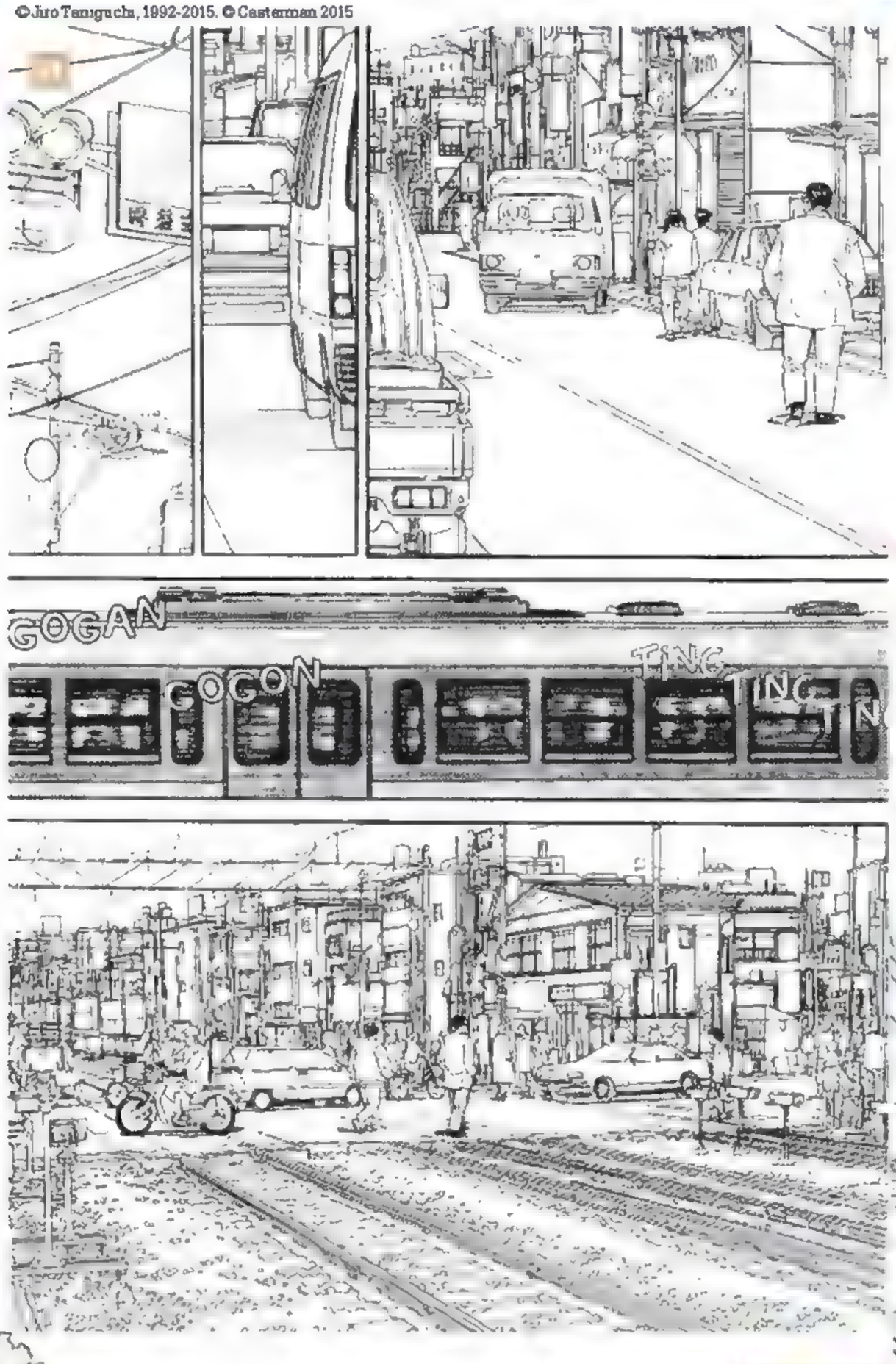


CASE #4
Au terme de cette série d'événements successifs, l'envol des oiseaux sauvages, suivi des premiers flocons de neige, vient boucler l'expérience sensorielle du promeneur.



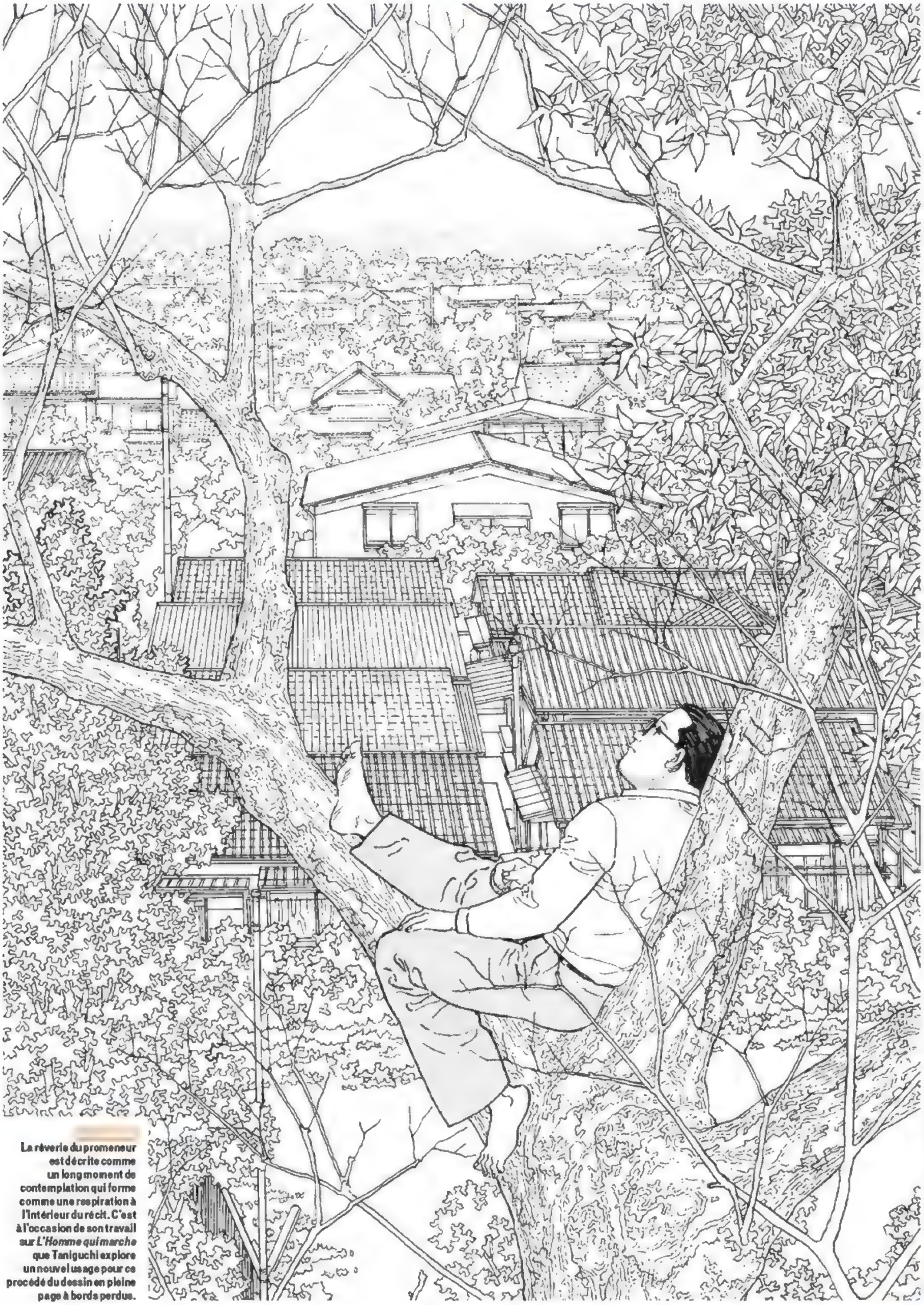


© Jiro Taniguchi, 1992-2015. © Casterman 2015



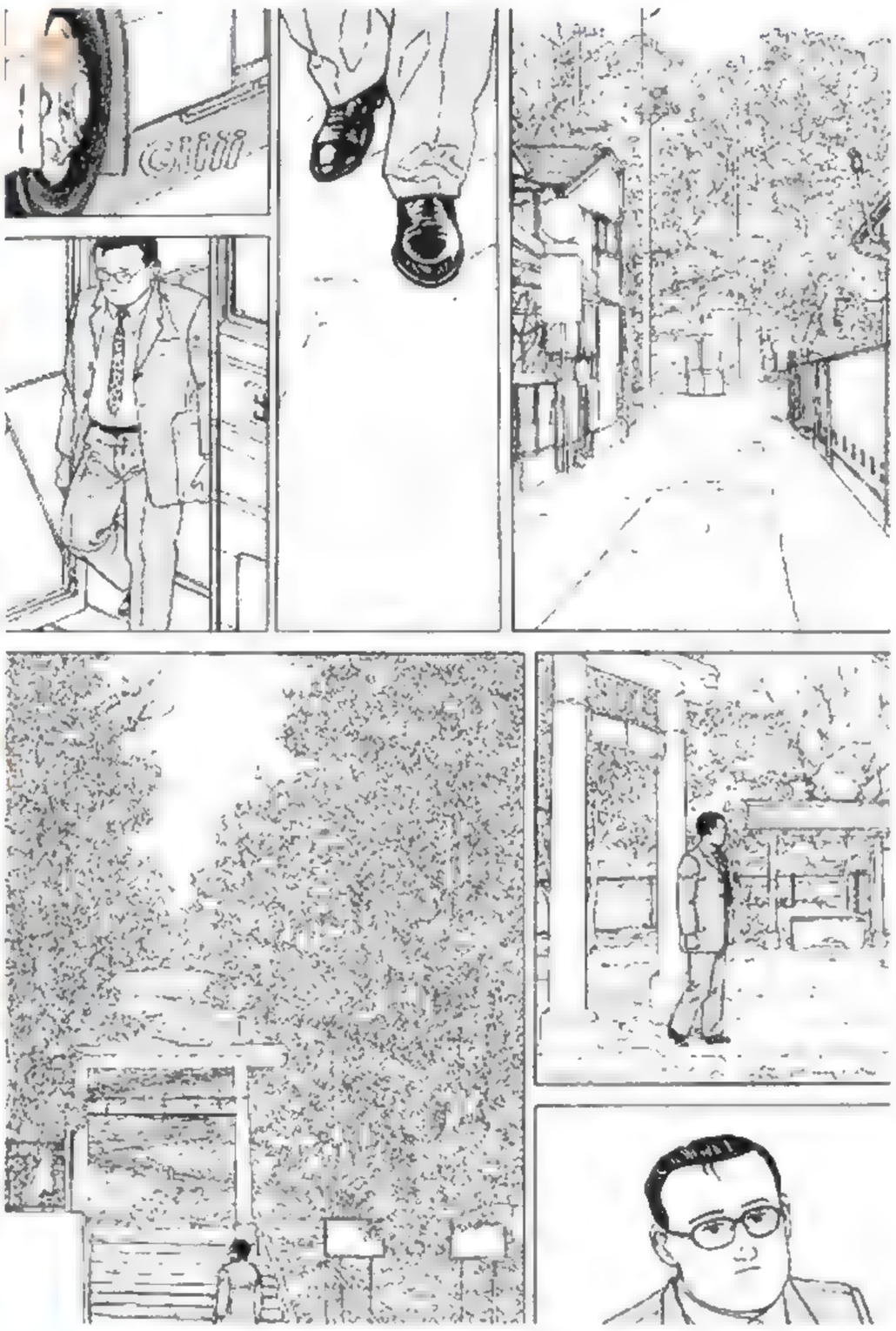
Le découpage de cette page, divisée en deux par le passage du train, multiplie les éclats d'expérience éminemment japonaise, qu'il s'agisse du foisonnement des fils et câbles électriques à l'air libre (case 1), de la circulation inversée, à l'anglaise (case 3), ou de la largeur du passage à niveau (case 5), ici sur quatre voies (une modalité de régulation du trafic typique de la banlieue japonaise).

Ici aussi, l'alternance des points de vue sert à détailler d'abord l'environnement où évolue le promeneur après avoir franchi le passage à niveau (rue marchande, case 1), puis les réactions du personnage, dont l'attention est attirée en continu (cases 3 à 6). La case 2, où il se détache sur un fond gris uni, marque à sa manière propre l'écoulement d'un certain temps. Ainsi, toute la structure de la page est conçue pour amener le lecteur à partager la découverte par le promeneur d'un lot de toupies sur l'étal du magasin.



La rêverie du promeneur est décrite comme un long moment de contemplation qui forme comme une respiration à l'intérieur du récit. C'est à l'occasion de son travail sur *L'Homme qui marche* que Taniguchi explore un nouvel usage pour ce procédé du dessin en pleine page à bords perdus.

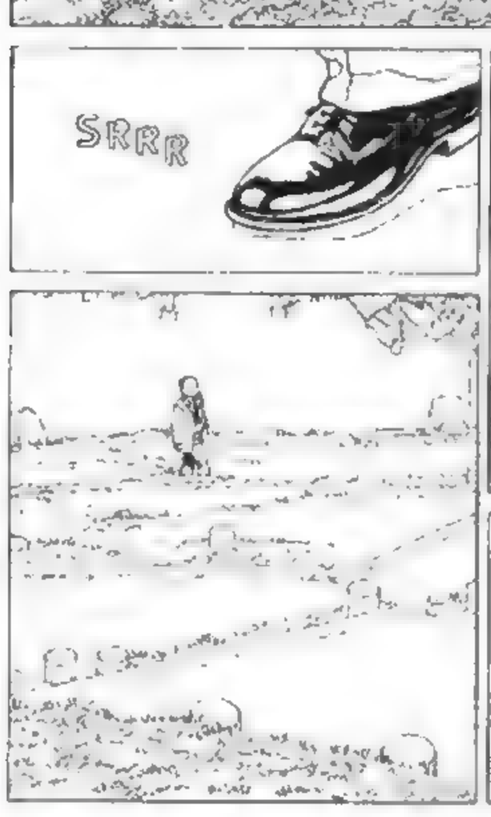
©Jiro Taniguchi, 1992-2015. ©Casterman 2015

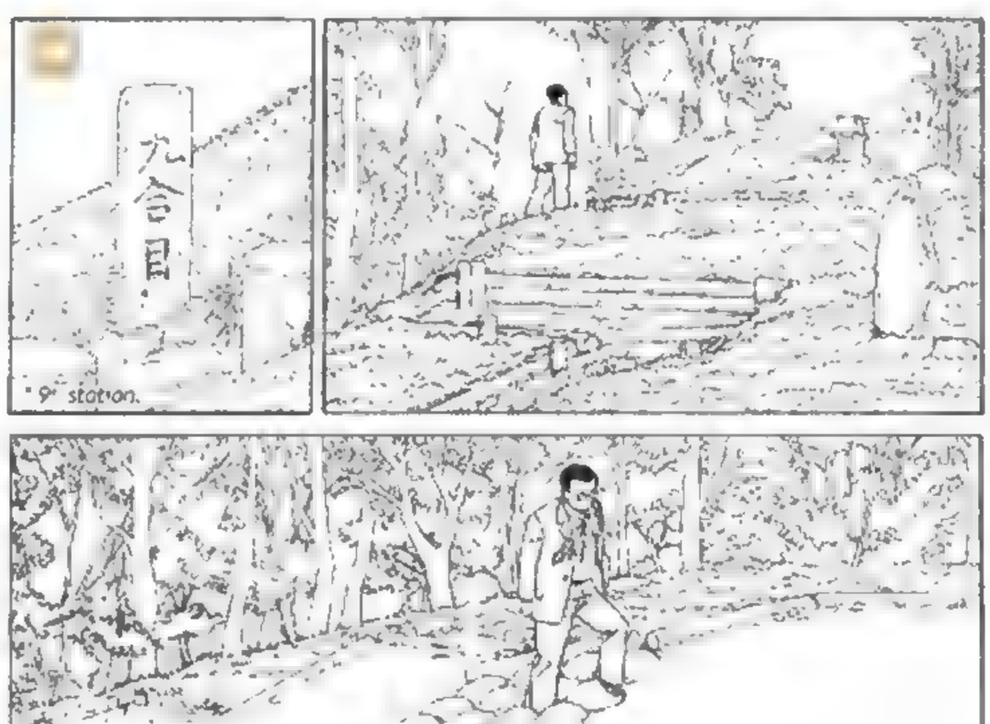


La moitié supérieure de la page décrit le retour du personnage jusqu'à l'entrée aperçue précédemment : frein d'arrêt, descente du bus, vue plongeante décadrée sur les jambes du marcheur, puis entrée de la ruelle. La troisième de ces cases remplit ici un rôle de joint temporel (dont la durée, non spécifiée, n'est pas quantifiable et se trouve laissée à l'imagination du lecteur, mais constitue un intervalle indispensable). La moitié inférieure décrit l'arrivée du promeneur sur les lieux qui l'ont attiré : approche du portique délimitant l'entrée d'un espace consacré (*torii*), franchissement de cette entrée, plan moyen en légère contre-plongée sur le visage, plutôt fermé, du personnage qui sonde du regard l'espace qu'il a choisi de parcourir.

Dans la moitié supérieure de la page, une vue d'ensemble des hauteurs à gravir fait suite au regard de la page précédente. Dans la moitié inférieure commence l'ascension : le franchissement du premier pas, un enchaînement des vues plongeante et en contre-plongée, accentuant la verticalité du lieu, enfin, gros plan sur le visage de profil, toujours tourné vers le haut. L'expression, plus sereine, contraste nettement avec celle de la page précédente.

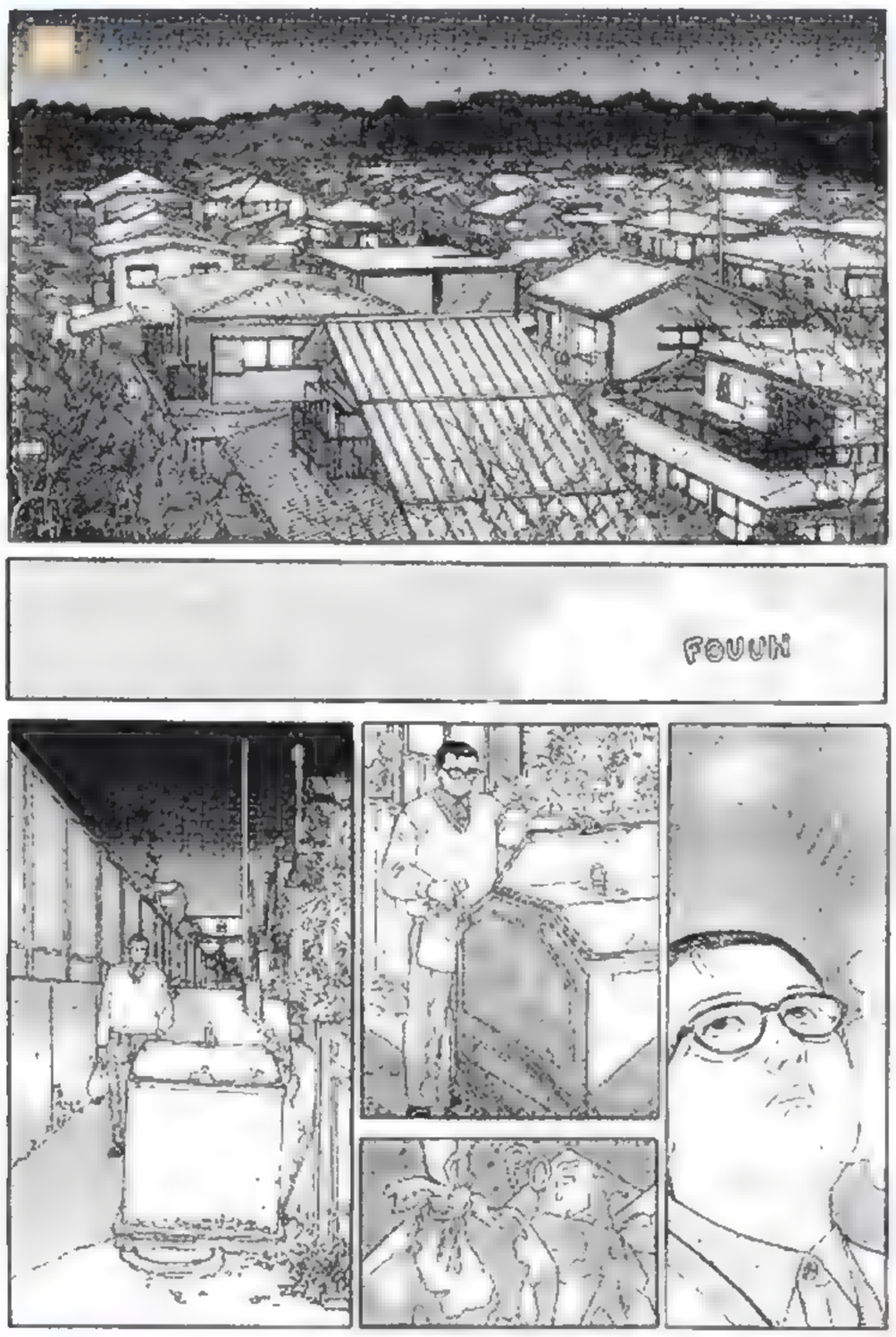
Un panneau indique le 9e (et avant-dernier) repère sur le parcours d'ascension, juste avant le sommet. L'enchaînement des deux cases suivantes crée la profondeur de l'espace, à travers le pas du protagoniste, qui parvient au sommet. La bande inférieure décrit en trois cases ce que ressent le personnage : léger essoufflement, mouvement de l'avion loin dans le ciel, regard attentif et serein, ouvert au réel qui l'entoure. L'expression de son visage dans cette dernière case vient clore l'évolution du marcheur au cours de sa pérégrination, et illustre l'apport de sa perception du monde à son propre équilibre intérieur.



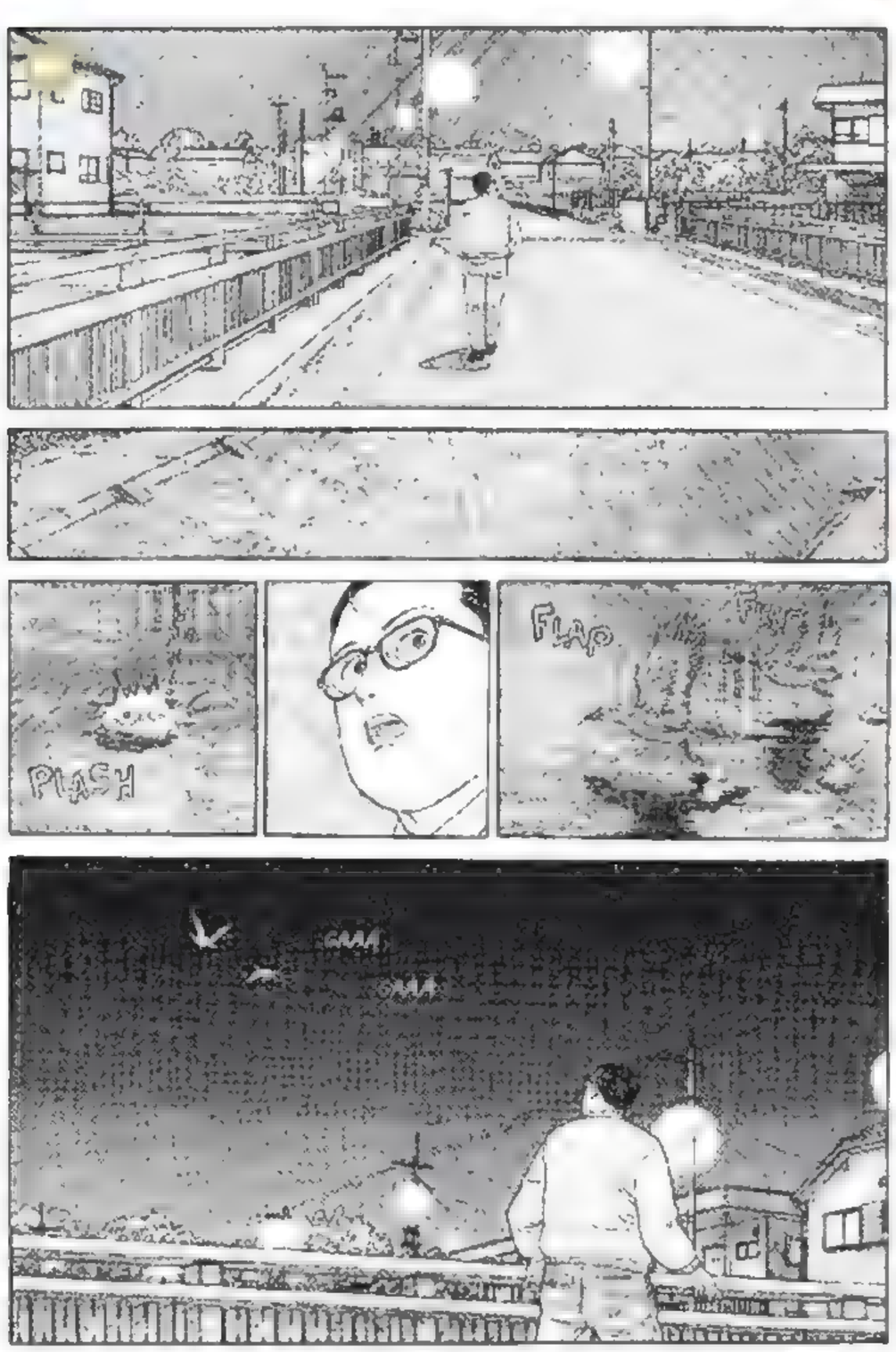


© Jiro Taniguchi, 1982-2015 © Casterman 2015

© Jiro Taniguchi, 1992-2015 © Casterman 2015



L'exposition du contexte est prise en charge par les trois premières cases : 1) un paysage nocturne pose le lieu et le moment ; 2) l'entrée en scène du personnage est suggérée à travers son souffle matérialisé par le froid, dans une longue case horizontale sur fond gris uni, dont la composition invite à une translation du regard, et suggère ainsi un minimum de durée, un caractère non instantané ; 3) un plan large saisit le personnage approchant d'une benne, un sac-poubelle à la main. Les dimensions relativement réduites de cette case découlent de l'anticipation commencée dans la précédente. L'enchaînement rapide des actions suivantes (ouverture du couvercle de la benne, dépôt du sac, regard levé vers le ciel) est signifié par la composition, le découpage des cases inférieures de la page. Dans la dernière case, le mouvement du regard et le fond étoilé au-dessus du personnage constituent une amorce à effet d'appel vers la page suivante.



Cette deuxième planche, formée d'une unique image en pleine page à bords perdus, propose un effet immersif maximal, créant par là même l'occasion de l'escapade sans but précis que décrivent les pages suivantes.

À partir de cette planche, la finesse de la description topographique va permettre de distinguer dans les pages suivantes des paysages différents, plus paisibles et isolés au départ, plus urbains et centraux dans la dernière planche, appuyés par un jeu d'éclairages urbains.

Tillieux © Dupuis

Maurice Tillieux

LA BASE SECRÈTE

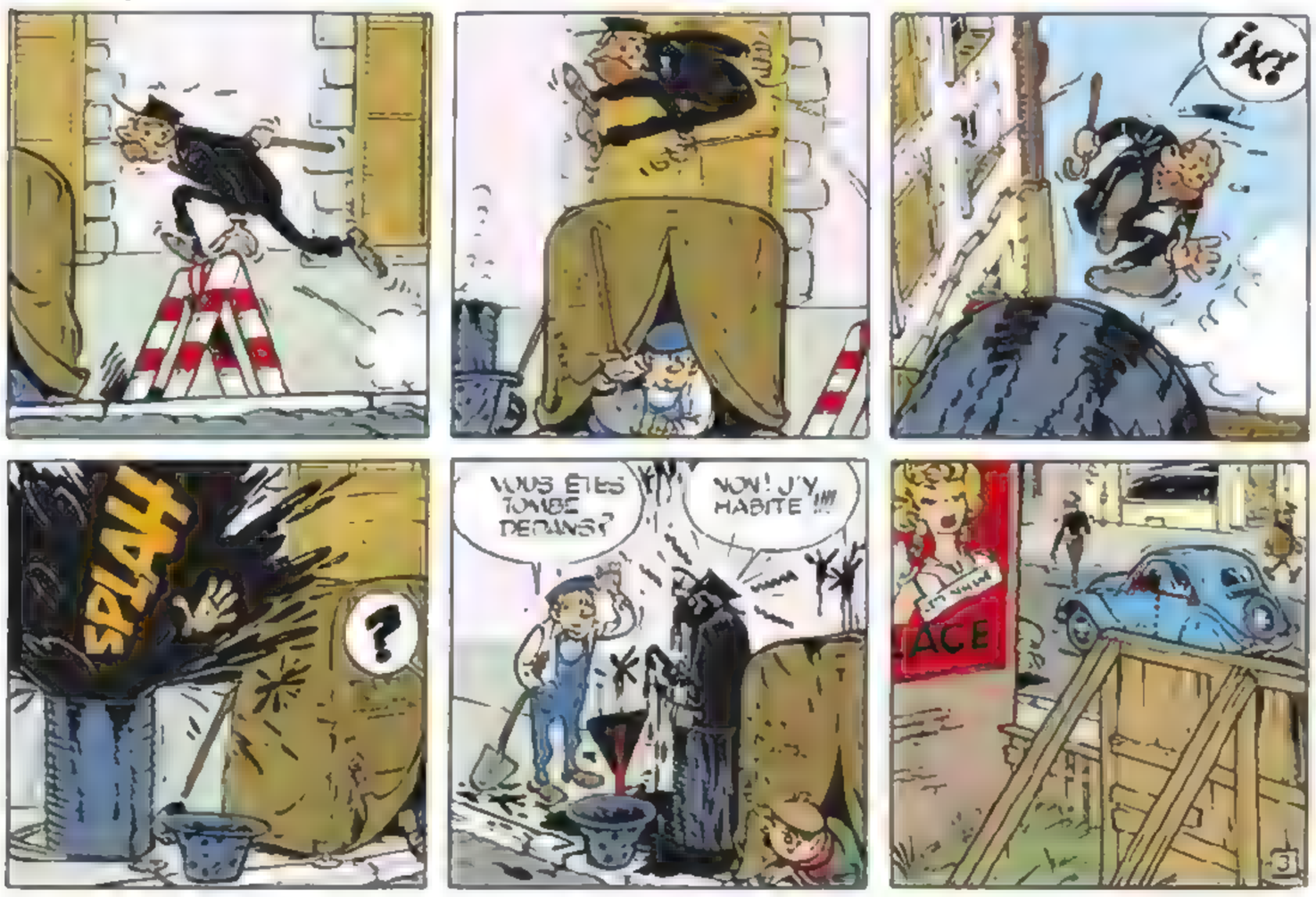
Il y a une énigme Maurice Tillieux, qui fait qu'il est bien plus que l'un des maîtres de l'école belge ou de la bande dessinée policière. Les raisons pour lesquelles on ne cesse de le rééditer et de le relire dépassent le fait que l'on ait affaire à un extraordinaire dessinateur, scénariste et dialoguiste. Paradoxalement, pourquoi reste-t-il relativement méconnu, malgré la reconnaissance unanime de plusieurs générations d'auteurs de bandes dessinées, qui voient en lui leur « base secrète »?

S'il a été scénariste, dessinateur de presse et de publicité, auteur de gags…, Maurice Tillieux (1921-1978) a suivi un parcours composé avant tout de deux séries dont il est l'auteur-dessinateur : *Félix* (paru en « récits complets » dans le magazine belge *Héroïc-Albums* entre 1949 et 1956) et *Gil Jourdan* (publié dans *Spirou*, puis en albums chez Dupuis entre 1956 et 1969). Entre les deux, un unique épisode de *Marc Jaguar* (*Le Lac de l'homme mort* en 1955, paru dans *Risque-Tout*, une éphémère revue éditée par Dupuis). Divers personnages secondaires comme Bob Slide, agent du FBI, ponctuent une carrière hors norme, dont les dernières années verront Tillieux devenir lui-même personnage de BD – une autoreprésentation de l'auteur avant l'heure, surtout dans un contexte de publication grand public. La découverte de Tillieux passe par la lecture et l'infinie relecture, jamais rassasiée, de ses deux séries principales (qui, à bien des égards, n'en forment qu'une seule), car il s'est donné les moyens de s'y livrer presque tout entier. C'est là l'un des éléments qui font de lui un auteur précurseur et toujours moderne : Tillieux a mis dans la bande dessinée ce qui constituait ses goûts et sa personnalité sans aucune modération, faisant toujours passer son propre plaisir avant tout, embarquant son lecteur là où il ne s'y attendait jamais, sur le mode « qui m'aime me suive ». Tillieux a souvent dit qu'avec Gil Jourdan, Libellule et Crouton, il avait simplement continué sur sa lancée première, en modifiant légèrement les personnages de son trio de départ formé de Félix, Allume-Gaz et Cabarez. Au-delà de la continuité évidente, des distinctions sont notables. À commencer par un nouvel éditeur, Dupuis, qui pousse Tillieux à

Si la violence apparaît explicite dans *Félix*, Tillieux y renoncera dans *Gil Jourdan*.

des modifications sur le fond comme sur la forme. Ce changement, en 1956, a encore des conséquences de nos jours, puisque *Gil Jourdan* a enfin été édité correctement chez Dupuis dans des intégrales dignes de ce nom, tandis que *Félix*, qui reste indisponible dans sa globalité, n'a toujours pas eu droit à la réédition raisonnée en fac-similés qui s'impose. Des réimpressions médiocres, mal reproduites ou recoloriées au petit bonheur ont jalonné les années 1970 et 1980, chez Michel Deligne ou aux éditions Dupuis ; la dernière tentative, bien meilleure (la série complète en noir et blanc établie, restaurée et éditée par Niffle au début des années 2000), s'étant interrompue seulement après la parution de deux volumes (les numéros 6 et 7, l'intégrale ayant commencé par la fin). *Félix* est donc un « corpus » encore indisponible, abordable uniquement par fragments plus ou moins bien exhumés… Ce qui entretient pour l'instant une aura supplémentaire de mystère à cette création fondamentale de Tillieux. Ce dernier a installé son œuvre dans un univers d'aventures policières, qui s'appuie sur un schéma classique et d'autant plus manichéen que les « méchants » s'y montrent souvent particulièrement ignobles. Il est à noter que le changement de profession entre Félix (journaliste) et Gil Jourdan (détective privé) ne modifie presque en rien l'inspiration et l'ossature des récits (comme le prouvera d'ailleurs le recyclage ultérieur de nombreux scénarios de *Félix* pour *Jourdan*). Les deux faire-valoir du héros, eux, occupent chacun le même rôle, rendu légèrement plus plausible au moment du passage chez Dupuis : si Cabarez et Crouton sont inspecteurs de police, Crouton est (un peu !) plus crédible en ayant un supérieur hiérarchique et en ne passant pas sa vie à attendre l'aventure aux côtés de Félix, comme le fait l'inspecteur Cabarez, qui semble nettement plus subordonné à Félix qu'à la police. Quant à Allume-Gaz, qui n'a à proprement parler aucune autre profession que celle de second de Félix (mais un journaliste emploie-t-il un « second », surtout aussi maladroit et tire-au-flanc qu'Allume-Gaz ?), il cède la place à Libellule, cambrioleur repenti, dont le passé sera vite enfoui sous ce rôle flou de « second ». Il n'est pas inopportun de souligner au passage qu'en transformant un malfrat en héros, Tillieux pervertit la dichotomie habituelle en suggérant à la jeunesse qu'un « bon » peut très bien être un « méchant » repenti. C'est loin d'être le seul élément subversif qu'il a discrètement communiqué à ses lecteurs. Marc Jaguar, avec son unique aventure située à la charnière entre Félix et Gil Jourdan, aura une profession un peu moins attendue en tant que photographe. Par une inversion intéressante, c'est son faire-valoir qui exerce le métier de détective, mais de détective raté ! Et on peut noter, fait feuilletonesque par excellence, que jamais dans l'aventure le nom de ce personnage n'est cité (dans l'introduction d'un second épisode inachevé, *Les Camions du diable*, il est baptisé Peter Lavouge, patronyme peu marquant qui semblait prédestiné à l'oubli).

Tillieux © Dupuis

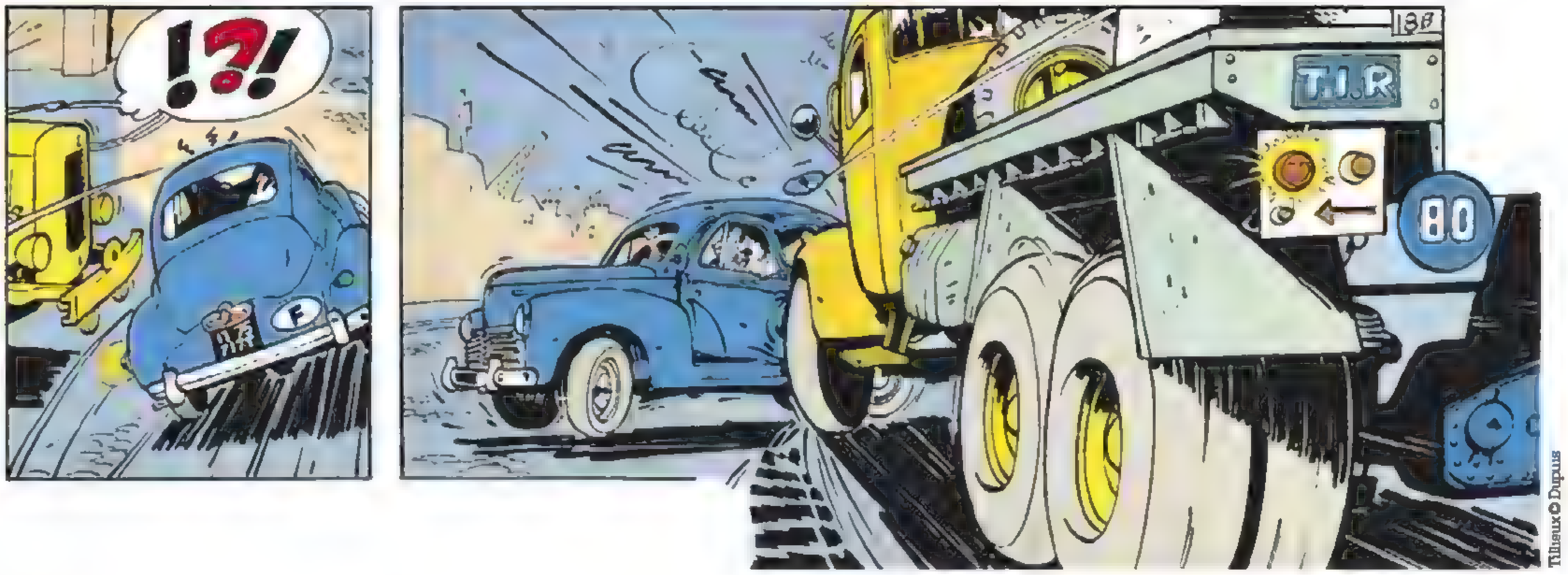


MAURICE TILLIEUX

"Sachez que ces histoires, je ne les ai pas torchées pour vous, mais pour moi"

La langu... ouste et la langue de bœuf

Journaliste, détective et même photographe, la profession du personnage principal importe peu : le but de chaque récit de Tillieux est de résoudre une énigme. La formule feuilletonesque est archétypale : l'incipit livre les données de l'énigme, la conclusion en est la résolution et, entre les deux, toute improvisation et toute fantaisie sont possibles. Ce sont les extravagances que s'octroie Tillieux qui font que son œuvre est beaucoup plus personnelle que commerciale. Autant l'énigme est forte et son élucidation haletante, autant l'auteur se fait plaisir dans le déroulement du récit, en variant les angles d'approche pour ne jamais s'ennuyer et en peaufinant sa dialectique d'atmosphères (rendues par le dessin) et de dialogues (rendus par le texte). Il est notoire que ce point de rencontre entre une ambiance forte et des dialogues croustillants constitue la marque de fabrique inimitable de Tillieux (inimitable car précisément imitable en moins bien, comme l'ont montré quelques copieurs affligeants, mais aussi, *a contrario*, la citation réussie d'un talentueux admirateur comme Yves Chaland). Chez Tillieux, on assiste au feuilleton en train de se faire avec une délectation revendiquée : « Anciens lecteurs d'*Héroïc*, sachez que ces histoires, je ne les ai pas torchées pour vous, mais pour moi », affirme-t-il dans une réédition. Les dialogues représentent le premier élément par lequel on caractérise souvent Tillieux dans son exception. Ceux-ci sont en effet délectables : soignés, rythmés, entretenant un comique de situation permanent, ils apparaissent comme un véritable moteur et un vecteur de son style. Ses dialogues, toutefois, ne seraient pas aussi forts s'ils ne prenaient pas en compte la totalité de leur environnement graphique, à savoir les cases, les phylactères, le lettrage et la ponctuation. La rythmique des dialogues est indissociable de leur disposition : une ou plusieurs répliques par case, entrecoupées par une case muette liée à une expression – amputés du dessin et retranscrits en pavés typographiques, les dialogues de Tillieux perdraient les deux tiers de leur force. Il en va certes de même pour chaque auteur de bande dessinée, mais il faut sans doute insister sur ce point en parlant de Tillieux, que l'on qualifie souvent de « dialoguiste » : en fait, c'est l'intégralité de la grammaire de la BD qu'il maîtrise comme personne, et c'est cette maîtrise qui lui permet d'exceller dans les dialogues, tout comme dans les scènes d'action et la restitution d'atmosphères. Ces dialogues nous toucheraient beaucoup moins s'ils n'étaient pas associés au lettrage si particulier de l'auteur : ses pleins et ses déliés affirment un côté volontaire qui hausse le ton de chaque mot écrit. La ponctuation de Tillieux est également unique. Le doublement ou triplement de ses points d'exclamation, ses « !!! », impriment autant son style que les points de



Le plaisir de dessiner des voitures et des accidents.

Tillieux © Dupuis

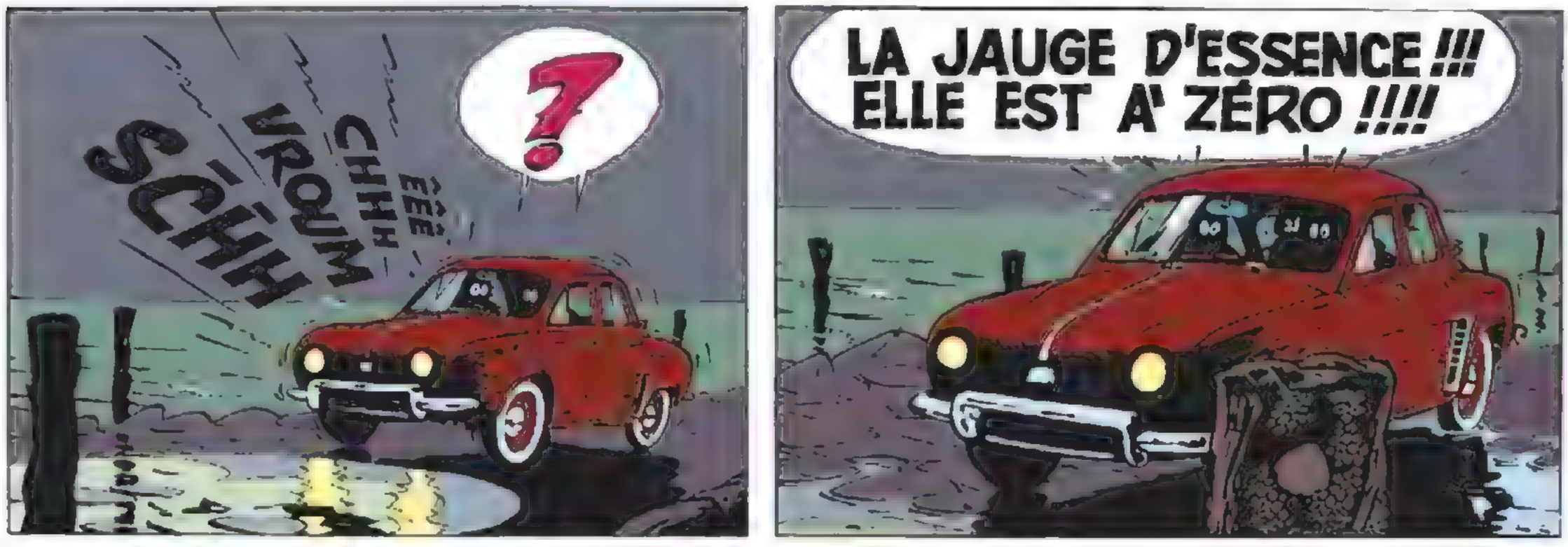
©Tillieux

suspension celui de Louis-Ferdinand Céline. Mais Tillieux utilise son « tic » avec plus de parcimonie, et aussi avec plus de potentialité. Il lui arrive par exemple de commencer une bulle par quelques points d'exclamation (une option dont ne dispose pas le romancier) ; deux points d'exclamation ne signifient pas la même chose que trois (ou six) !!!, on saisit la différence de degré en devenant familier de l'œuvre, et c'est ainsi qu'un simple point d'exclamation, sans emphase aucune, devient signifiant par sa « normalité ». Cet excès de ponctuation trouve son équivalent dans le dessin de Tillieux avec un excès d'*emanata* et autres graphèmes, notamment de mouvements : les traits de vitesse, de stupeur, les gouttes de sueur et les « krollebitches » sont beaucoup plus nombreux chez Tillieux que chez ses confrères, au point de donner un aspect outré, voire un peu hystérique à ses bandes, qui en semblent parfois « accélérées » comme s'il s'agissait de cinéma muet. Si ses courses-poursuites et son attrait pour la casse de véhicules participent également de sa légende, son armada de traits, de zigzags, de tourbillons et autres signes font également de Tillieux un maître du langage spécifique de la bande dessinée, qu'il a contribué à inventer. Cette démesure dans la ponctuation et les *emanata* attestent du côté excessif de la personnalité de l'auteur, qui se manifeste aussi dans ses scénarios. La gestuelle de ses personnages relève également de l'excès : ils courent en serrant les poings, se battent comme des derviches tourneurs, meurent dans des chorégraphies atroces. « Il faut beaucoup de mouvement dans une bonne BD », affirme-t-il : si Tillieux s'inspire souvent du langage cinématographique pour créer ses cadres (champ/contrechamp, plongée/contre-plongée, etc.), la profusion de signes semble ajouter du son, et leur augmentation dans une scène d'action correspondre à l'idée d'une musique accélérée et dramatisée.

Une parenthèse

Comme la plupart des auteurs de sa génération, Tillieux se montre dans ses entretiens plein de fausse modestie, déclarant par exemple ne pas être doué pour le dessin – ce qui nous fait bien rire. Il dit cependant aimer rendre certaines « atmosphères » et laisse entendre que la bande dessinée est le médium le plus approprié pour ses envies. La force et la particularité des ambiances de Tillieux furent largement commentées, mais il ne suffit pas de représenter un terrain vague ou un entrepôt abandonné pour l'égaler. L'auteur le dit lui-même : « J'ai vu des as du dessin éprouver des difficultés inouïes pour trouver ce petit détail qui caractérise, qui donne le ton. » C'est une profession de foi : Tillieux a beau s'estimer faible dessinateur (ce qui n'est pas le cas), il sait aussi ce qu'il peut faire de mieux et de différent. Il a conscience de son style, d'autant qu'il a

***Emanata*, onomatopées et points d'exclamation... Toute l'exclamation du trait de Tillieux.**



Tillieux © Dupuis

Tillieux © Dupuis

POURQUOI JE SORS ?... PARCE QUE J'AI BESOIN D'AIR ET POUR NE PLUS VOUS ENTENDRE PARLER DE CE GARS-LÀ !!
... DE MARC JAGUAR ?
JOURDAN
MARC JAGUAR, C'EST UN VIEUX POTE À MOI ! IL N'AVAIT PAS PEUR DE LA BAGARRE !
VLAN
C'EST JAGUAR À LA CASSE, QUOI ? WAF ! WAF ! WAF !
C'EST MOI, JAGUAR, ET JE REMPLACE JOURDAN PENDANT QUELQUES PAGES ! ÇA VA GAIGNER !
BIEN JOUÉ, MARC ! BONNE PRÉSENTATION ! HA ! HA ! HA !

Planche publiée en couverture de *Spirou* après la disparition de Tillieux (juin 1978).

su s'absoudre de l'influence manifeste d'Hergé à ses débuts (influence qui peut aussi refléter un pur plaisir du plagiat, comme le montrent des dessins de commande qui ressemblent trop à du Dubout pour ne pas en être une citation revendiquée). Comme pour les dialogues, l'« atmosphère » est chez Tillieux tributaire de l'environnement graphique : un trait de plume juste, un découpage en cases pertinent, etc. Même si une couverture ou un dessin isolé rendent compte de ce talent à camper une atmosphère, cette dernière se justifie en étant le théâtre d'une action. Dans *La Voiture immergée*, si la presqu'île du Pas-du-Malin et sa tour du Joyeux Chevalier restent inoubliables, c'est aussi parce que s'y déroule l'engueulade entre Libellule et Crouton, et vice versa. Une des différences marquantes entre *Félix* et *Gil Jourdan* tient au rythme. Le premier paraît en épisodes de 12 pages complets (parfois à suivre sur deux ou trois épisodes), quand *Gil Jourdan* se développe en épisodes de 44 pages, prépubliés avant l'album en feuilletons, par tranches de deux pages, dans l'hebdomadaire *Spirou*. Ce format semble mieux convenir à Tillieux : les digressions, apartés et autres scènes parallèles qu'il affectionne peuvent se développer et prendre toute leur place. Il n'est pas rare, dans *Félix*, qu'il termine son récit par de fastidieuses explications de la bouche du héros. L'explication intervient alors comme une formalité dont on ne peut tenir rigueur à l'auteur, un peu comme s'il récitait une leçon après nous avoir fait partager les joies de son école buissonnière. Le format élargi de *Gil Jourdan* permet d'éviter ce genre de précipitation finale, même si cela arrive encore quelques fois, comme dans *Le Gant à trois doigts*, où il se retrouve obligé de bâcler sa conclusion, après s'être laissé dépasser par les rebondissements de son intrigue. Curieusement, la fin d'*Héroïc-Albums* intervient au moment où le trio Félix, Allume-Gaz et Cabarez est en train de se transformer en quatuor avec l'apparition de Linda, personnage féminin séduisant – une nouveauté dans la bande dessinée, en 1956 – par auquel Tillieux semble vouloir bousculer à la fois son train-train de personnages masculins et le lecteur lui-même. Il l'écrit en préambule de *L'Effroyable Armée* :

> *Tillieux a beau se croire faible dessinateur, il sait aussi ce qu'il peut faire de mieux et de différent.*

« La jeune fille s'avère un encombrant colis. D'autant plus que son charme commence à influencer le journaliste, ce qui risque de compliquer encore la situation… » Félix, troublé par cette présence féminine, devient irascible et injuste envers son vieux camarade Allume-Gaz, qui fut le premier à convoiter la jolie Linda sur un mode humoristique qui laissera rapidement place à une ambiguïté plus sérieuse avec le héros de la série. Dès l'épisode suivant, Linda est installée parmi « nos héros », sans plus de précisions ou d'indices, alors que tout semble indiquer qu'elle est en couple avec Félix. Mais Linda n'est qu'un stéréotype de jolie fille de l'époque, qu'on dirait sortie d'un dessin publicitaire de *Modes & Travaux*. Toujours présente aux côtés de Félix dans le tout dernier épisode, *L'Affaire des bijoux*, elle laisse toutefois le sentiment de précipiter la fin de la série en faisant exploser le groupe… Quand bien même la conclusion de la série *Félix* ne découle pas d'une décision de Tillieux, mais de la faillite d'*Héroïc-Albums*.
En créant *Gil Jourdan*, Tillieux ajoute également un personnage féminin à son trio de héros, Queue-de-Cerise, mais celle-ci développe une personnalité autrement plus affirmée. Tillieux semble avoir pris la mesure de l'inutilité d'un stéréotype de beauté féminine qui fasse tapisserie dans l'aventure. De par son surnom, son physique particulier (très petite, les cheveux courts, dynamique et pas spécialement glamour) et son implication dans l'action, Queue-de-Cerise justifie sa présence : elle est la seule vraie héroïne de toute la longue première séquence de *Popaïne et vieux tableaux*, prenant des risques, bravant les brutes et récoltant des informations capitales. Et si Queue-de-Cerise a clairement un rapport d'ordre professionnel avec Gil Jourdan, c'est néanmoins l'une des premières figures féminines à forte personnalité de la bande dessinée franco-belge – elle prend en outre le contre-pied des calembours douteux de Libellule avec un remarquable flegme. Sans s'en vanter, Tillieux innove également sur ce point, bien qu'on ne puisse que regretter le rôle plus discret et subalterne que tiendra la jeune femme par la suite… L'époque n'est pas encore à Natacha, que Tillieux scénarisera certainement avec grand plaisir.

Pas fou, non ? Pourquoi tires-tu sur ce chien ?

Le « corpus » de *Gil Jourdan* est l'un des plus étranges qui soient au sein de la bande dessinée dite « classique », ressemblant plus à une discographie chaotique qu'à une série formatée qui capitalise sur ses acquis. Ainsi, des fantaisies débridées et décousues

comme *L'Enfer de Xique-Xique* ou *Les 3 Taches* y côtoient des polars extrêmement construits et rythmés comme *La Voiture immergée* ou *Surboum pour 4 roues*. Ce corpus commence sur les chapeaux de roues avec un diptyque d'une densité rare pour l'époque (*Libellule s'évade*, *Popaïne et vieux tableaux*, 88 pages), avant de se diluer après son tome 10 (*Le Chinois à 2 roues*) dans des albums composés d'histoires courtes (souvent recyclées d'aventures de *Félix*) et dessinées par un autre. Si l'on s'en tient aux dix premiers volumes de la série, chacun a un ton, un esprit, une couleur propres. Avec *Gil Jourdan*, Tillieux pousse aussi loin qu'avec *Félix* cette variété de lieux et de thèmes qui en font une sorte d'antisérie. Derrière une expression populaire et une activité qui s'affirme non artistique, se dissimule peut-être un Tillieux à la sensibilité un peu plus acérée qu'il n'y paraît, et une pudeur naturelle qui l'empêche d'en faire étalage. L'Art avec un grand « A » est maltraité dans ses propos autant que dans ses récits : voir la séquence de *Popaïne et vieux tableaux* où Libellule est obligé de lire des exégèses absconses sur les Surréalistes pour emprunter l'identité d'un peintre : « Patron, je vous avais prévenu ! Pour les serrures, plus fort que Louis XVI ! Mais la peinture, que dalle ! » Derrière cette défiance envers l'art, qui vaut bien celle de principe envers la police (et à peu près envers tout, Tillieux partage avec Franquin un côté anarchiste), sa sensibilité poétique ne fait aucun doute : attiré par l'aventure dans sa jeunesse (il cherche à s'embarquer clandestinement sur un bateau pour les États-Unis), connaissant la bohème et la vache enragée pour avoir choisi de faire ce qui lui plaît, encouragé par sa femme qui remplit les noirs dans ses planches, il fait partie de la génération des auteurs qui s'arrangent bien de ce que la bande dessinée ne soit pas encore considérée : on lui fiche la paix, et il s'amuse, restant dans son œuvre proche des gens tout en n'ayant aucun scrupule à les bousculer dans leurs certitudes. Car Tillieux est-il si « populaire » que ça ? Il ne semble en tout cas pas franchement philanthrope : à part le héros principal de ses séries sans peur et sans reproche, qui de son aveu même est plutôt un vecteur transparent, son œuvre fait évoluer un nombre impressionnant de criminels horribles, de brutes épaisses et d'imbéciles patentés. À part Queue-de-Cerise (soulignons-le de nouveau), les faire-valoir de Gil Jourdan sont ridicules : Crouton de par son aspect physique et ses maladresses, Libellule par sa fainéantise et ses jeux de mots exécrables, tellement dénués d'humour qu'il a dû être difficile à Tillieux d'en trouver d'aussi consternants – ils nous empêchent presque de reprendre notre lecture. Ces énormes « waf waf » de Libellule autosatisfait trouent la page autant qu'ils parasitent la diégèse, au point de susciter chez le lecteur un embarras aussi profond que lorsqu'un lourdaud nous pollue un moment de vraie vie. Quant aux personnages secondaires, ils forment une galerie de salauds et d'abrutis assez unique dans la bande dessinée. Dans *Félix*, les malfaiteurs sont particulièrement affreux et dénués de scrupules. En règle générale, ils n'apparaissent que dans un épisode où ils payent leur crime en conclusion par une mort violente ou par la promesse de l'exécution capitale. Le paroxysme de cette brutalité est probablement atteint avec le triptyque *Le Fourgon n° 13 / En appuyant sur la gâchette / Le Dernier chargeur*. L'épisode *En appuyant sur la gâchette* montre la cavale sanglante de Dédé-le-Huileux, qui dézingue à la mitraillette successivement un flic, son camarade truand Chum, un paysan innocent qui passait par là, un policier à moto… Des assassinats ponctués de « *vaya con dios* » qui ont autant valeur d'ultime insulte que de sentence religieuse, et que le personnage s'appliquera à lui-même lorsque son tour viendra. Pour clore cet épisode, Félix lui-même organise, avec l'aide de la police, un guet-apens pour attirer et abattre Felipe le Corse,

Tilleux © Niffle

IL EST MORT !
VOILÀ ! IL Y A DIX INSPECTEURS DEHORS POUR AFFIRMER QUE LE CORSE A SORTI SON ARME AVANT QUE JE NE TIRE !!
ASSEZ SPÉCIEUX ! MAIS LA FIN JUSTIFIE LES MOYENS ! MERCI !...
FIN

> *Quant aux personnages secondaires, ils forment une galerie de salauds et d'abrutis assez unique dans la bande dessinée.*

© Tillieux

> *Si Maurice Tillieux est exceptionnel dans le paysage de la BD franco-belge, c'est qu'il a choisi ce médium pour ne faire que ce qui l'amusait.*

dernier survivant de la bande. Le héros se dissimule ainsi derrière la vitrine d'une boucherie, portant le masque et les vêtements de Dédé-le-Huileux qui a trahi le Corse, et le tue dès que celui-ci a dégainé. Imagine-t-on Tintin, déguisé en Alan, assassinant de sang-froid Rastapopoulos à la mitraillette ?

La gnôle Pascale

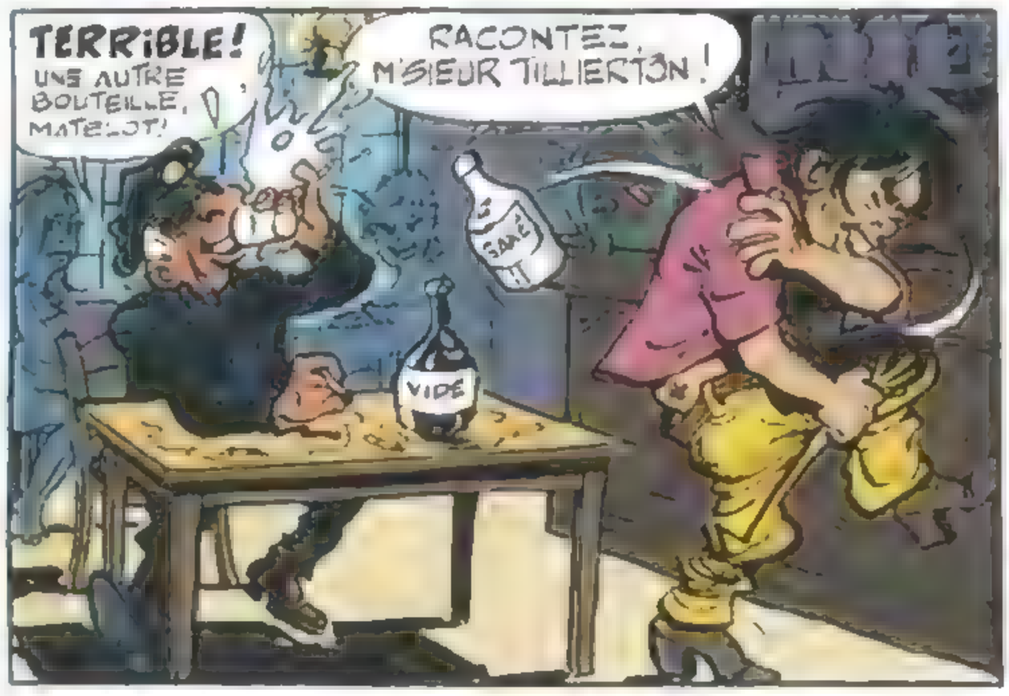
Chez Dupuis, Tillieux met un peu d'eau dans son vin. *Gil Jourdan* est bien moins violent que *Félix* (où les cadavres étaient fréquents, voire en décomposition manifeste), et l'argot y est bien moins présent. L'épisode transitoire de *Marc Jaguar*, le premier que l'auteur réalise pour Dupuis, est peut-être le plus retenu – les crapules y ont même la vie sauve. Pas de morts non plus dans les deux premiers *Gil Jourdan*. Mais la tendance de Tillieux à parsemer ses récits de cadavres et d'assassins resurgit dès *La Voiture immergée* et *Les Cargos du crépuscule*, où les nommés Bocca et Samson Loucq, avocat marron, multiplient les assassinats crapuleux motivés par l'argent. Plus la série avance, plus la bêtise l'emporte sur la méchanceté chez ses adversaires, même s'il s'agit d'individus de pouvoir. Les sous-fifres du dictateur Calderón (*L'Enfer de Xique-Xique*) ou l'émir Ben El Mehmed (*Le Gant à trois doigts*) sont pathétiques, le moine rouge est un fou, et les deux bandits des *3 Taches* s'enfoncent si loin dans leur imbécillité délectable qu'ils en éclipsent les héros de la série durant une grande partie de l'épisode. La liberté de Tillieux passe par ce genre de fantaisie ou par des sortes de paris, telle la contrainte de réaliser un épisode se déroulant presque entièrement sous la pluie : *Le Chinois à 2 roues* (1966) possède ainsi une unité d'atmosphère (avec une dominante de gris et une omniprésence des traits obliques symbolisant l'averse) qui en fait l'un des albums les plus humides de toute l'histoire de la bande dessinée. Cet épisode pluvieux constitue aussi le dernier long récit dessiné de Tillieux. L'auteur passe la décennie suivante à nourrir le journal *Spirou* de nombreux scénarios et délaisse le dessin, y compris pour *Gil Jourdan* dont les derniers épisodes, réalisés par Gos (*Le Scrameustache*), n'ont rien d'inoubliable. Tillieux déclare pourtant peu avant sa mort vouloir reprendre lui-même son héros, et redessine un épisode de deux pages de *Gil Jourdan* pour (étrangement) un hors-série du journal *Tintin*. En 1977, quelques semaines avant son décès, Tillieux a les honneurs des *Cahiers de la BD* et se remet à dessiner : outre les deux nouvelles planches de *Gil Jourdan*, il réalise une demi-page pour présenter la réédition de *Marc Jaguar* dans le journal *Spirou* et signe avec Walthéry, pour un supplément « maritime » dont il est le rédac chef, deux pages passablement éthyliques où il s'autoreprésente en se chargeant passablement. Avec ses lunettes noires, sa casquette de marin et sa clope au bec, Tillieux est devenu lui-même un personnage de bande dessinée. Il se dépeint en antihéros, comme ont pu le faire Crumb ou Gotlib dans d'autres sphères, et ne lésine pas sur l'autodérision : en médaillon de la réédition du *Lac de l'homme mort* dans la collection « Péchés de jeunesse » de Dupuis, l'auteur se représente en culottes courtes mais avec son visage d'adulte et sa cigarette, faisant un portrait de Marc Jaguar en train de lécher bêtement une sucette. Il est probable que, comme pour Franquin, qui crée cette même année 1977 les *Idées noires*, le souffle de la « BD adulte » naissante ait eu une influence sur la personnalité contestataire de Tillieux. Mais il se tue en février 1978 dans un accident de la route, lui qui avait pris tant de plaisir dans ses planches à détruire des véhicules et à y froisser de la tôle – une ironie du sort qui n'a échappé à personne. Si Tillieux est exceptionnel dans le paysage de la BD franco-belge, c'est qu'il a choisi ce médium pour ne faire que ce qui l'amusait et entraîner avec lui les lecteurs qui préféraient les feuilletons débridés, voire malséants, aux histoires pour la jeunesse formatées par les bons sentiments. Sa vision sans complaisance de l'humanité et le talent qu'il avait pour la transmettre en font, à l'instar d'un Hergé ou d'un Franquin, un vrai classique dont l'œuvre comprend sa part de subversion et sa propre autodérision, tout le contraire, finalement, de l'académisme éphémère. Pour paraphraser Gil Jourdan : « Si vous n'avez pas peur, suivez-moi ! Je vais rouler vite ! » ◆

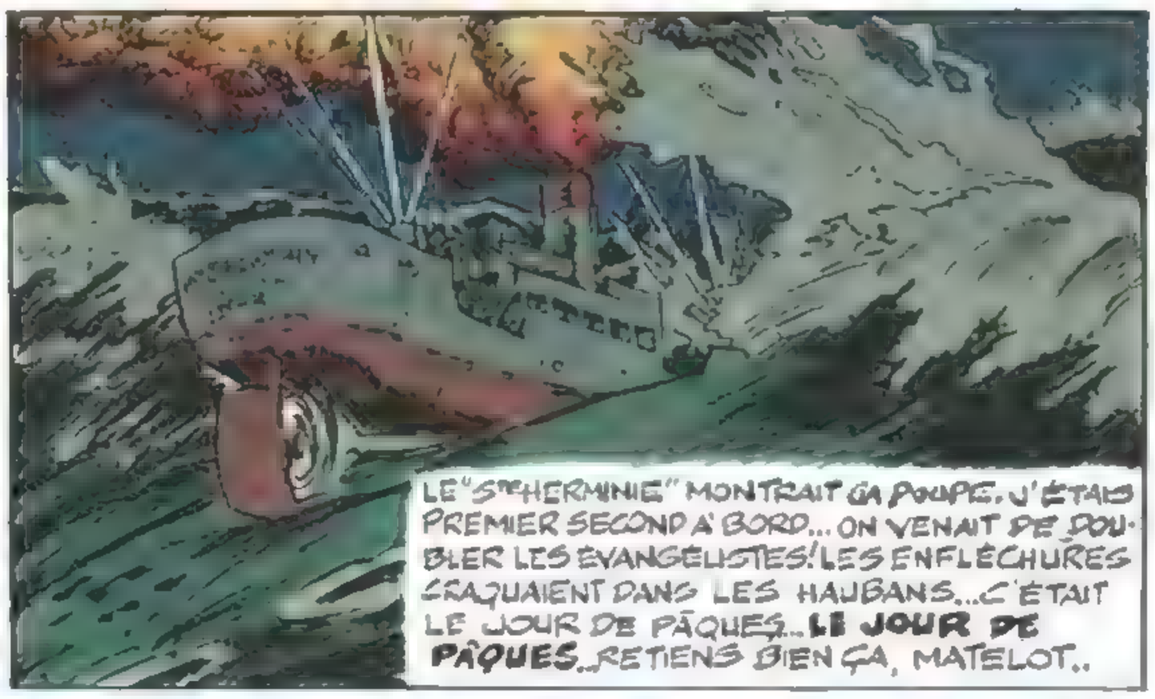
Un grand merci aux éditions Dupuis et Niffle.

Les deux pages de Tillierton : c'est rien que la vérité ! *ont été publiées dans le supplément du* Spirou *n° 2074, du 12 janvier 1978.*

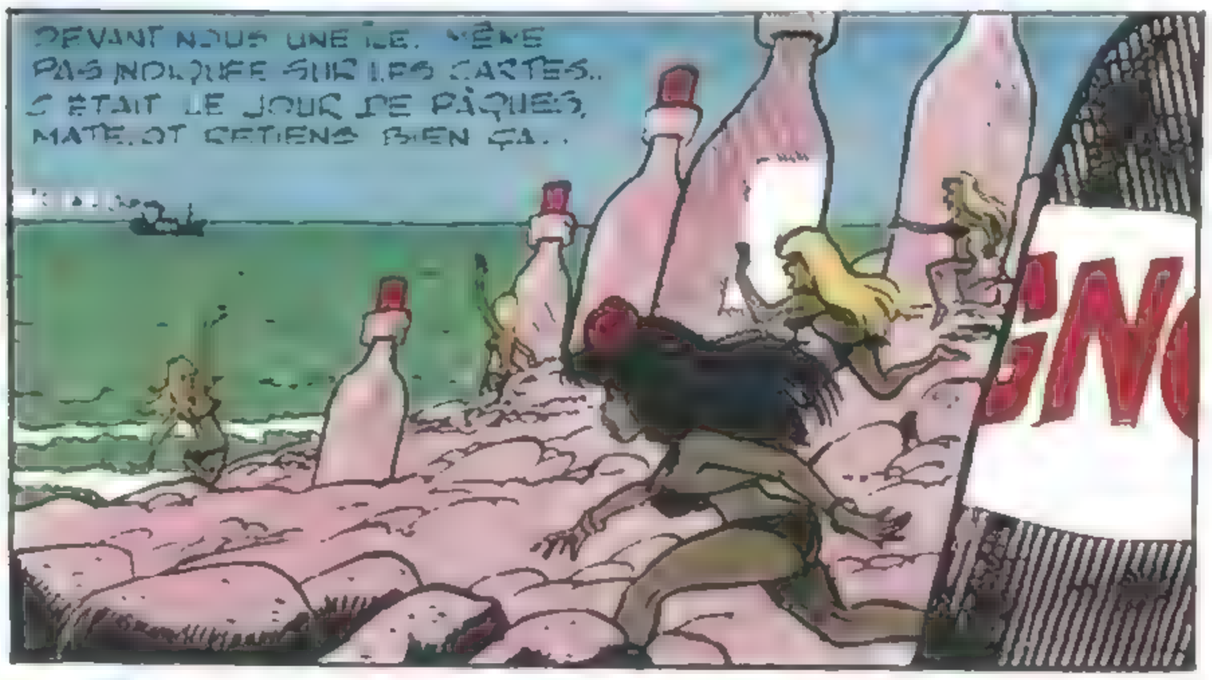
TILLIERTON : c'est rien que la vérité !

NON J'VOUS MENS PAS, M'SIEUR TILLIERTON.. REGARDEZ À QUEL POINT J'EN SUIS... SERVEUR, C'EST UNE DRÔLE DE SERVITUDE!
ALORS LÀ, MATELOT, QUAND JE VOIS ÇA, ÇA ME RAPPELLE UN TRUC TERRIBLE!
AQUAVIT



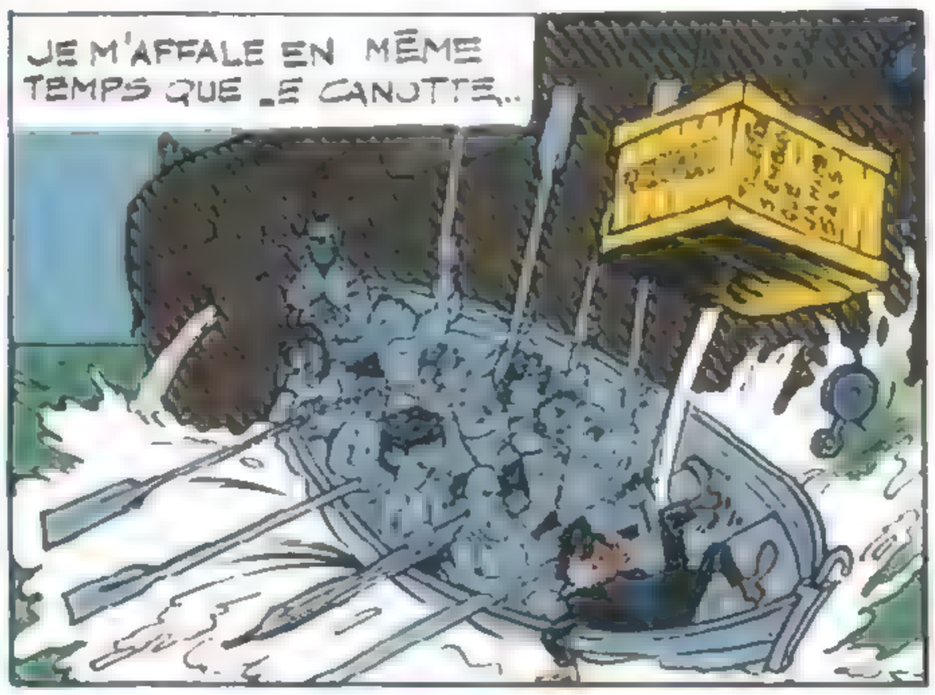

LE "STE HERMINIE" MONTRAIT ÇA POUPE. J'ÉTAIS PREMIER SECOND À BORD... ON VENAIT DE DOUBLER LES EVANGELISTES! LES ENFLÉCHURES CRAQUAIENT DANS LES HAUBANS... C'ÉTAIT LE JOUR DE PÂQUES... LE JOUR DE PÂQUES... RETIENS BIEN ÇA, MATELOT..

J'VOUDRAIS D'ABORD RETENIR MON PANTALON, M'SIEUR TILLIERTON ET PUIS ME METTRE UN CALEÇON EN BONNE TOILE DE NIMES...
SOUDAIN, ÇA SE CALME... TOUT D'UN COUP!... COMME UN POT DE LAIT QU'ON RETIRE DU FEU.

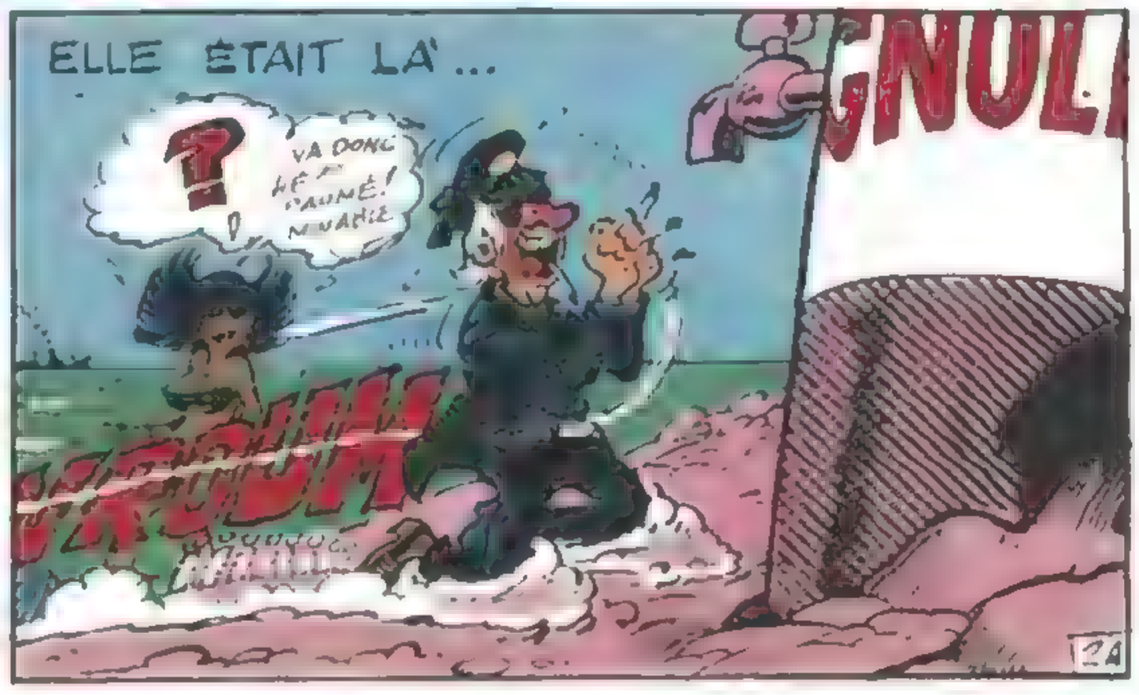


Tillieux ©Dupuis

.....par Maurice TILLIEUX..... guest star : Francisco WALTHERY.....



LE PACIFIQUE SUR TERRE.. LA QUINTESSENCE DES VOLUPTÉS QUI ONT HANTÉ TOUS LES RÊVES DES MARINS DEPUIS QU'UN BATEAU FLOTTE SUR LA MER... ELLE ÉTAIT LÀ...



Tillieux © Dupuis

20.4.2010 "S.C. AND THE JUNGLE FEVER..."

Serge Clerc L'ECOLE DU CROBARD

Après *L'Intégrale Phil Perfect* et avant un prochain tome consacré à la science-fiction, les éditions Dupuis poursuivent la redécouverte de Serge Clerc avec une *Intégrale rock* pleine de bruit et de fureur. Un livre qui offre surtout l'occasion de suivre le parcours singulier d'un dessinateur toujours en quête de style(s).

— PAR NICOLAS TELLOP —

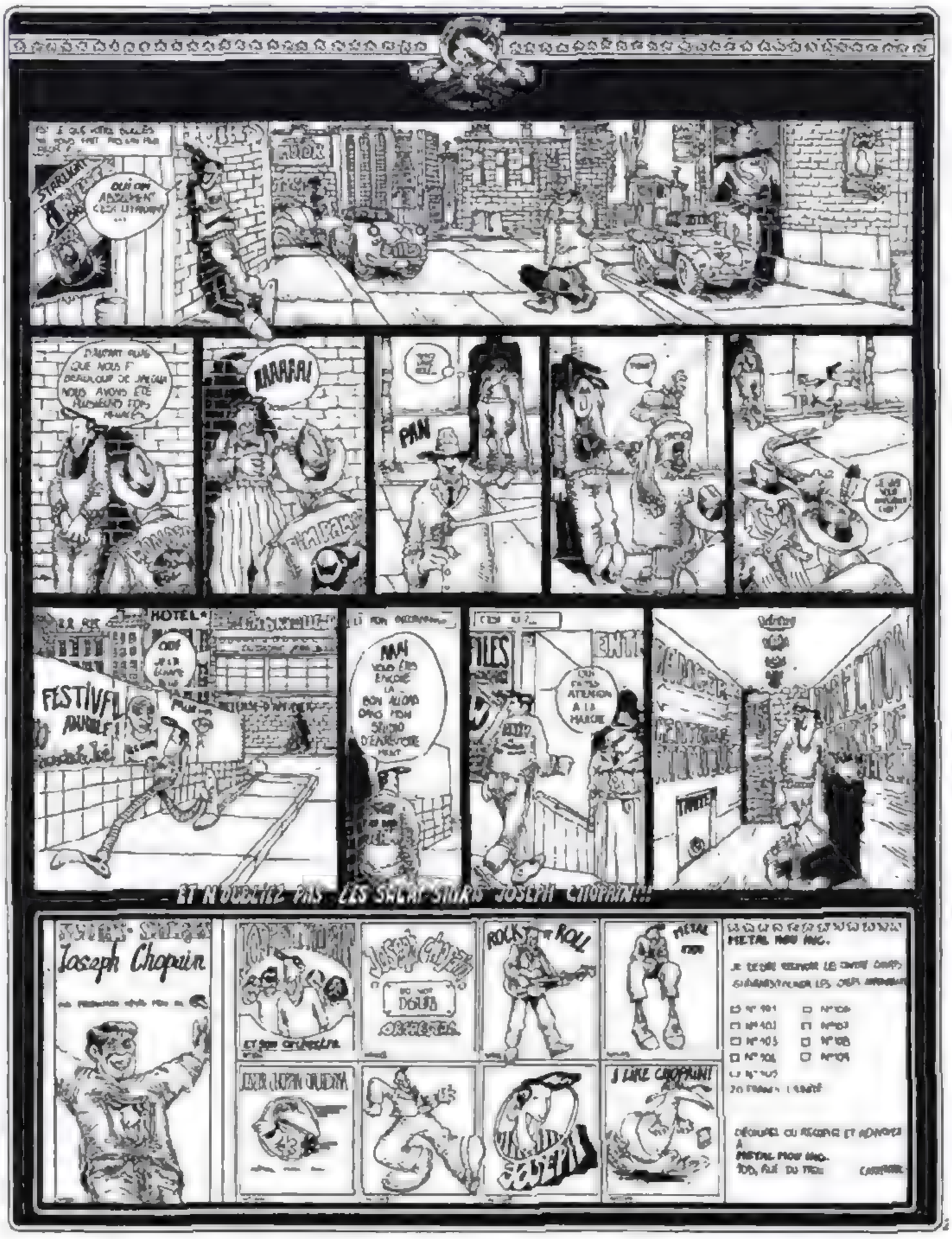
La musique – et le rock en particulier – est affaire de fantasmes. Serge Clerc en a parfaitement conscience quand il entame au milieu des années 1970 deux carrières parallèles dans *Métal Hurlant* et *Rock & Folk*. Il laisse alors libre cours à son imaginaire d'adolescent provincial, frustré de n'avoir pas vécu plus tôt la magie tonitruante de la grande ville et son effervescence. Si, à l'époque, « le rapport entre rock et BD était évident » pour lui, c'est parce que ces deux supports tissent le canevas d'une contre-culture en plein essor. Et dans les deux cas, le style est de première importance : les musiciens cultivent un *look* tandis que Serge Clerc instrumentalise ses dessins pour composer sa propre existence. *Le Journal* (paru en 2008 aux éditions Denoël) retrace cette période épique avec un sens de la digression qui faisait emprunter à l'autobiographie les chemins buissonniers de la chimère. Clerc s'y racontait autant qu'il s'y réinventait. Une ambivalence à l'œuvre depuis le début de sa carrière puisque Clerc s'inventait déjà un personnage et le style qui va avec. Au milieu de Blondie et des Stones, entre les Doors et les Cramps, l'*Intégrale rock* offre un superbe exemple de cette tendance à prendre pied dans le fantasme autant qu'à le susciter : Stella Star, fabuleux serpent de mer proustien en forme d'égérie sexuelle et de muse graphique. Ce personnage, aussi réel que fictif, incarne le versant intime de la fameuse « pin-up parfaite », personnification d'une quête de la ligne capable de saisir toute la beauté du monde en même temps que l'excitation qu'elle provoque. L'évolution musicale à cette époque pourrait d'ailleurs offrir un reflet à l'épanouissement stylistique du dessinateur. D'abord obnubilé par les Doors et le psychédélisme baroque de la Californie des *sixties*, son dessin est touffu, fourmille de traits hachurés et hirsutes, rappelle les arpèges décomplexés du Laurel Canyon. Mais une fois que Clerc s'immerge dans la new wave, ce courant post-punk présidant à l'avènement d'un son froid et chirurgical, très précis dans sa production et rigide dans ses mélodies, il tend vers l'épure d'une ligne plus simple, toujours plus simple, entre angulosité et ondulation. Un ressort tendu dont les circonvolutions oscillent entre fantasme et réalité. Pour mieux nous propulser dans le monde irréel d'une époque rêvée.

Vous êtes autodidacte : avec le recul, considérez-vous cela plutôt comme une force ou une faiblesse ?
C'est une vocation qui remonte à loin. Je n'ai eu aucun problème d'orientation, comme en rencontrent certains. Je crois d'ailleurs que l'on *naît* dessinateur, ce

SERGE CLERC

"Dessiner est une vocation qui remonte à loin. Je n'ai eu aucun problème d'orientation, comme en rencontrent certains."

Serge Clerc © Dupuis



À DROITE
La dimension baroque des premières bandes dessinées.

qui n'empêche pas ensuite de confier, comme je l'ai fait sans complaisance dans *Le Journal*, ses doutes, car ils aident évidemment à avancer et à progresser. J'ai ainsi été engagé à 17 ans dans la revue *Métal Hurlant*, alors que je ne connaissais absolument rien au milieu de la bande dessinée. Je pensais qu'il fallait bosser chez un imprimeur pour y faire ses armes et devenir ensuite dessinateur ! J'ignorais totalement qu'on pouvait faire des études d'art. Bref, j'étais très naïf. Je travaillais au Rotring – beaucoup trop fin au début, sans doute par économie. J'avais dû acheter un matériel pas trop cher, par manque d'argent. Mes originaux de cette période-là sont donc légers, le dessin n'est pas assez épais. Je n'ai compris que plus tard qu'il est fondamental d'obtenir une adéquation entre le trait et le support. À l'époque, je travaillais sous l'influence de Mœbius et de Robert Crumb, et mon dessin en ressortait très fouillé, avec beaucoup de hachures. Or, malgré ces modèles, j'éprouvais le sentiment permanent d'un manque esthétique. En fait, j'aurais beaucoup aimé étudier l'anatomie, car c'est une lacune qui me complexe. Et à l'époque encore plus : mes dessins étaient pleins de défauts, avec des têtes trop petites par rapport aux corps. Ce problème m'agaçait, mais c'est paradoxalement lui qui rendait mon dessin intéressant. Mes lacunes constituaient ma force. Et au fond c'est normal. Dans les eaux-fortes de Rembrandt, par exemple, les corps sont parfois faux, les attitudes aussi, et c'est génial. Je ne me compare pas du tout à lui mais j'en retiens l'idée que la recherche d'une composition parfaite ne fait pas tout. Seul ce qu'on parvient à trouver et ce qu'on touche dans le dessin a de l'importance. Certains artistes pensent qu'il faut toujours en rajouter pour impressionner le lecteur. Mais dans mon cas, je me suis rendu compte très rapidement que « *less is more* »…

En quoi la technique utilisée – Rotring, plume, pinceau – influence-t-elle votre dessin ?
L'instrument influence-t-il le dessin ou le dessin s'adapte-t-il à l'instrument ? Je ne sais pas, de la même manière que je ne me suis jamais demandé pourquoi je passe d'un outil à l'autre. J'ai découvert un jour que la plume donnait plus de corps au dessin. Mon adoption du pinceau vient probablement de mon admiration pour Will Eisner et son *Spirit*. Finalement, peut-être me suis-je lancé dans une technique pour imiter ceux qui m'avaient précédé. Et je pense même qu'en ce qui concerne le mouvement de la ligne claire, on s'est tous un peu construits de la même façon, par imitation.

> ***"Je pense qu'en ce qui concerne les héritiers de la ligne claire, on s'est tous un peu construits de la même façon, par imitation."***

Justement, l'*Intégrale rock* discrédite totalement la classification « ligne claire » dans laquelle on vous a plus ou moins enfermé. On voit bien dans le livre qu'il n'y a pas qu'une ligne, mais plusieurs, qui correspondent à différentes époques.
C'était tout l'enjeu de mon travail sur ce recueil : un an à reconstituer la chronologie des originaux, qui n'étaient pas tous datés. Ce qui m'intéressait, c'était de voir l'évolution de mon dessin, même à mes propres yeux. Parfois, je suis étonné par ce que j'ai pu produire, et je confesse même me sentir incapable de refaire tel ou tel trait. Je n'ai jamais cherché à fixer quelque chose, j'ai toujours cherché à m'améliorer. Je crois au fond

DANS UNE CHAMBRE CRAPULEUSE...
J'AI JAMAIS VU PIRE QU'AVANT...
T'AS ENTENDU PARLER DE L'EVENTREUR...
MOI QUAND JE VAIS CHEZ QUELQU'UN J'AIME PAS VOIR DES CHEVEUX BLANCS TU SERAS PAS EVENTREUR TOI...
TOUT LE MONDE VA Y PASSER
THE ROLLING STONES
DELLA
PLUS TARD...
BLOOD ON THE CAT
THE ROLLING STONES
PAS LE CRANE A PHILIPPE...
ENCORE PLUS TARD...
JACK L'EVENTREUR TOURNE CHEZ LUI...
AAH!
CRRRRRRRR
OÙ ÉTAIS-TU ENCORE...
TIENS JAMAIS ENTENDU PARLER DE JACK L'EVENTREUR...

Serres Chevr ©Dumuis

CI-DESSUS
Dans les débuts : des corps distendus aux petites têtes.

À GAUCHE
Les deux premières bandes : *Mick l'éventreur*, l'histoire du rock fantasmée aux côtés de Philippe Manœuvre.

que la recherche est un but en soi. Quant à la qualification d'artiste « ligne claire », j'ai beaucoup laissé faire les journalistes, car être étiqueté et identifié m'intéressait. Mais je n'ai jamais vraiment fait partie de ce mouvement, car ce style ne possède ni pleins ni déliés : c'est le trait pur. Il n'y a qu'à regarder Hergé. C'est vrai qu'à l'époque, je me rapprochais d'une simplification et d'une certaine pureté, comparées aux lignes crades développées par Vuillemin, Jano, Tramber et d'autres pendant les années 1970. J'apparais donc facilement comme une sorte de cousin de la ligne claire. Mais à y regarder de près, je possède un fouetté dans le trait qui me rapproche plus des enfants de Jijé et de *Spirou*, comme Yves Chaland. Je suis plutôt un descendant du style atome. Le vrai fils prodige de la ligne claire, c'est Ted Benoit, à la suite de Joost Swarte. Et au fond, ces questions de style ne sont pas primordiales, et plutôt réductrices. Ce qui compte, c'est la personnalité. Tous les artistes que je viens de citer développent une personnalité très forte. Dans mon cas, chaque époque dessine sa propre stylistique.

Vous évoquez souvent les « crobards », et Philippe Manœuvre en parle un peu comme d'une addiction chez vous. Quelle est leur importance ?
Cette histoire fait partie de la légende créée par Philippe Manœuvre. Mais c'est vrai que je fais beaucoup de « crobards ». Ces études forment un réservoir dans lequel je puise régulièrement pour construire mes dessins. C'est une méthode de travail, vous savez, qui m'évite de faire des crayonnés. Tous les dessinateurs font des esquisses à même la planche au crayon de papier, puis à l'encre par-dessus. Mais pas moi, je déteste ces enchevêtrements charbonneux au crayon dans lesquels je ne me retrouve pas. Ma méthode, c'est de produire une quantité assez importante de croquis et d'études au quotidien et, plus tard, comme un metteur en scène, de les reprendre comme modèles pour composer mes dessins plus évolués ou mes planches. Ces tonnes de croquis remplacent les crayonnés, sauf qu'ils ne disparaissent jamais sous l'encrage, puisqu'ils sont installés à côté de la planche. Mon dessin fonctionne donc selon une technique d'assemblage, même si je préfère le terme de « mise en scène », d'« arrangement » ou de « réalisation ». Ce qui explique chez moi la profusion de crobards, d'autant que c'est le moment de dessin où je me laisse aller complètement, en totale liberté.

La composition du dessin à partir de croquis se rapproche-t-elle un peu du travail d'illustrateur ?
Pas selon ma définition. Pour *Rock & Folk*, j'ai toujours fait des dessins de mon côté et le journal les prenait (ou pas). Illustrer induit à mon sens une autre approche, car il y a une forme de servilité associée à l'exercice. Certains le font très bien, mais je me considère comme un auteur, même dans l'exercice du crobard. C'est une recherche intensive, sur tous les plans, qui s'étend même aux questions

Serge Clerc © Dupuis

CI-DESSUS
Le style d'une époque.

CI-DESSUS
Blanc, rouge, bleu : les couleurs de Hiroshige. 1978, en route vers l'épure : le dessinateur à la recherche du style.

de typographie et de placement dans le dessin. Je ne cherche pas seulement un propos, un gag ou un style : je cherche un peu tout cela à la fois, voilà pourquoi je suis toujours entre deux eaux. J'adore ce genre de dessin isolé qui participe d'une recherche plus vaste. Je ne sais pas comment il faudrait appeler cela. Il n'y a pas toujours d'histoire à la clé, et donc pas de bande dessinée. Même si ces dessins d'exploration s'inscrivent dans un axe : je leur donne un titre global. De cette façon, si je veux faire un livre un jour, je peux m'y retrouver. Ainsi, j'ai un projet autour de l'expression « Amertume café », des dessins noctambules à propos de la biture… Il suffirait d'y ajouter un texte qui évoque la dérive la nuit. Voyez ce dessin, *Serge Clerc in the Jungle Fever*, par exemple : je n'ai pas pris une feuille blanche en me disant que j'allais donner forme à telle ou telle idée, c'est au contraire en bidouillant que les choses sont venues, progressivement. D'où la nécessité du crobard, qui relève d'une espèce de quête alchimique. En dessinant, je cherche le jaillissement. C'est une improvisation constante, pour donner forme à une recherche de plus en plus précise : celle d'une limpidité du trait. À ce propos, j'ai une vénération pour un dessinateur japonais contemporain de Hokusai : Utagawa Hiroshige. Récemment, j'ai ouvert un livre sur lui, et je me suis aperçu qu'il m'avait tout piqué (rires) ! Par exemple, il utilise mes couleurs : blanc, rouge, bleu. Si on y ajoute la couleur chair, on obtient ma gamme chromatique. Et puis, surtout, le trait est d'une limpidité qui annonce déjà la ligne claire et l'atome. Les personnages sont à peine esquissés, avec une économie de traits stupéfiante. C'est un pur génie ! Pour ma part, un dessin peut attendre jusqu'à deux ans pour être fini : avec le recul, je me rends compte que des retouches à la gouache suffiront à harmoniser l'ensemble, à atténuer une ligne gênante, à redresser un trait trop bancal. Et puis parfois, le télescopage des dessins peut aboutir à la création d'un scénario.

Pensez-vous qu'on puisse parler de musicalité dans votre dessin ?
Malheureusement non : il n'y a pas de son dans le dessin. Pour moi, la bande dessinée a plus à voir avec le roman, et à la limite avec le cinéma. *Le Journal* est un roman, par exemple. Mais c'est vrai que dans ce livre je voulais essayer de saisir et de rendre la musique du temps, de manière bien plus consciente que dans les dessins de l'*Intégrale rock*. C'est pour cette raison que le récit est très dense, graphiquement. J'aurais voulu faire deux tomes, mais ça n'a pas été possible. Paradoxalement, en faisant plus de pages, j'aurais peut-être gagné du temps. Car la réalisation du *Journal* m'a pris quatre ans, à cause de la complexité graphique de la narration. Par exemple, la plupart des bulles de pensée sont des cases, c'est-à-dire des cases dans la case… À ce niveau-là, ça devient très compliqué ! Si j'avais eu le loisir de m'exprimer sur plus de pages et plus de « splach pages », ça aurait été beaucoup plus simple. Surtout que c'est ce genre de grande composition qui m'intéresse.

> ***"Les dessins simples et malhabiles peuvent changer la perspective d'un regard, le doter d'un œil neuf."***

Le point commun qu'il me semble y avoir entre votre dessin et la musique, c'est la recherche d'harmonie, en

Serge Clerc © Dupuis

CETTE FILLE VALAIT SON PESANT DE BOISSONS ALCOOLISÉES, MAIS ELLE N'AIMAIT QUE CE QUI BOUILLE, ET MOI, JE BRILLAI SURTOUT PAR MON MANQUE D'INTÉRÊT...
Sing Sing

À GAUCHE
L'atome, ses pleins et ses déliés. Hergé atomisé. La ligne simple, d'une supra-efficacité.

particulier une harmonie de la ligne, comme on pourrait parler de ligne de basse dans le rock, par exemple.
C'est vrai, même si je préfère parler de tension dans le dessin. Un trait, posé de telle manière, induit un autre trait dans un autre sens. Ce qui explique parfois mes aplats noirs très Bauhaus, très expressionnistes, qui paraissent simples, mais qui ne le sont pas tant que cela. Il faut que ça colle. C'est le résultat d'une éducation de l'œil. Je ne suis pas content de certains de mes dessins à cause de détails très minimes : il faut que je modifie l'axe d'un bar, l'orientation d'un réverbère, et à partir de là je considérerai mon dessin comme parfait. C'est de cette façon que j'utilise les crobards. Vous avez raison de parler d'harmonie dans le placement d'un trait sur le dessin, mais moi je parle de tension. Si un trait n'est pas à sa place par rapport aux autres, le dessin s'écroule.

Vous faites souvent allusion au pli de pantalon. Il me semble que cette image est la clé de voûte de votre style et qu'elle synthétise parfaitement cette idée de tension.
Complètement. Le tombé du pantalon repose sur cette tension-là. Les pieds s'ancrent dans le sol et prennent appui sur lui, de façon à ce qu'ensuite chaque trait influence l'autre. En plus, c'est d'une grâce absolue. Jijé est un maître, sur ce plan en particulier. C'est dans ses plis de vêtements qu'on voit le mieux l'enchaînement des lignes les unes dans les autres. C'est tellement magique ! Ce qui compte, encore une fois, ce n'est pas tant la justesse, ni même la technique mise en œuvre, mais c'est la sensualité accouchée par le dessin. Un bon dessin possède une faculté à « tenir en l'air », c'est-à-dire à assurer son propre équilibre grâce à la résonance entre les traits. Mais cette tension est tellement indicible, tellement abstraite et fugitive, que cela m'oblige à travailler constamment ces questions-là. C'est pour cette raison que je réalise sans cesse des crobards, car sinon cette aptitude à l'architecture des lignes se perd très facilement.
Dans le dessin *Jungle Fever*, je suis très content des aplats, qui correspondent parfaitement à ce que je cherche en ce moment. J'aime beaucoup la variation entre les gros accents et les traits plus légers. Jijé savait rendre à la perfection ce genre de nuances. Un jour, Chaland m'a dit qu'il fallait couper un bout du pinceau, parce qu'ils sont souvent trop fins pour être maniables. Or, à trop couper, le résultat devient également mécanique. Il faut donc couper suffisamment pour que le résultat soit sensible, et varier la longueur des poils pour atteindre une souplesse et une densité extraordinaires. J'insiste sur l'idée de tension, qui est différente du dynamisme et de la vie qu'on cherche à insuffler dans le dessin. Tout le monde cherche à donner de la vie à son dessin, même les plus mauvais. La tension représente une réelle volonté esthétique.

Que recherchez-vous dans le dessin, actuellement ?
La simplicité. Mœbius trouvait toujours dans les dessins des autres des choses admirables. On se demande bien quoi, étant donné son talent, mais en même temps cette idée est totalement justifiable, parce qu'un dessinateur qui ne s'assèche pas doit toujours être à la recherche d'une forme de nouveauté, de fraîcheur, de naïveté. En épousant cette philosophie, je ne pouvais évidemment pas m'éterniser dans une seule esthétique comme celle de la ligne claire. Et aujourd'hui je suis dans ce que je qualifierais de « ligne simple ». Vers 2008, après avoir fini *Le Journal*, je me suis mis à rechercher une stylisation aussi pure qu'efficace, plus éthérée encore que mon travail précédent. Dans certains mangas, même les plus malhabiles, je peux extraire la substantifique moelle de cette perspective : trois ou quatre traits peuvent créer quelque chose de génial. Et là, on retombe sur le paradigme de Picasso, qui voulait renouer avec la naïveté pure du trait, le ramenant au dessin d'enfant. Il voulait désapprendre le dessin. J'aime bien sa période en 1906-1907 dans laquelle il passe de l'art ancien à l'art moderne. Et cette simplicité, il l'a puisée dans des choses primitives, rudimentaires et très stylisées qui avaient été faites longtemps auparavant. Simplement, lui, il l'a enrichie d'un propos. Et c'est ce qui compte : le cadrage, la façon d'appréhender son sujet. Le regard de Picasso a fait en sorte qu'il révolutionne la perception de l'art. Mœbius aussi pouvait renfermer le monde dans trois traits de dessin. Il possédait une grille intérieure qui lui permettait de tout saisir. Les dessins simples et malhabiles peuvent changer la perspective d'un regard, le doter d'un œil neuf. À ce titre, le dessin n'a pas à rougir face à la peinture, et j'exècre les hiérarchies qui font des dessinateurs des tâcherons comparés aux « maîtres ». Je pense tout l'inverse. On pourrait trouver là une synthèse de mon parcours, depuis les tout débuts, qui explique mon travail jusqu'à ce jour : j'ai été éduqué par l'art majeur, c'est-à-dire la bande dessinée, pour m'intéresser plus tard à l'art mineur, la peinture. Bien sûr, il n'y a pas de hiérarchies, il y a des génies dans tous les arts, mais les mots « art mineur » auraient tendance à me faire sortir de la fumée des naseaux ! D'ailleurs, lorsqu'on me demande si je me considère comme un artisan, en règle générale, je sors mon revolver : je suis un artiste, et j'en paie assez cher les conséquences pour le revendiquer ! ◆

Jack Kirby
THE KING OF COMICS

Il a cocréé la plupart des superhéros les plus célèbres. Son esthétique composite fusionnait les codes du divertissement à une poétique libre et à un trait brut. Aujourd'hui, son influence est toujours palpable chez des centaines de dessinateurs contemporains. Retour sur Jack Kirby, artiste reconnaissable entre tous, dont l'identité est le plus souvent ignorée.

— INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN —
— PROPOS RECUEILLIS PAR JULIEN BASTIDE —

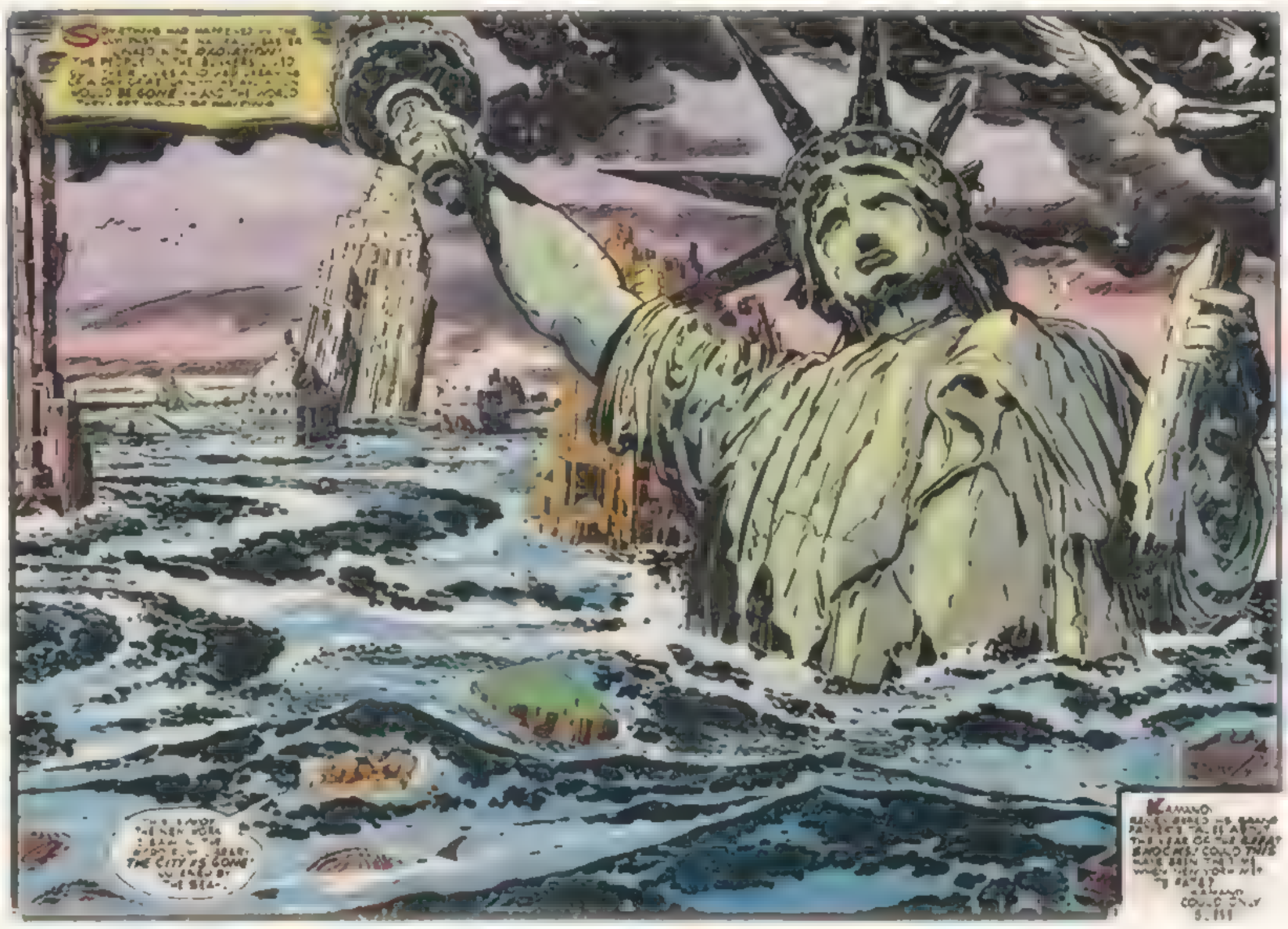
Au royaume du comic book, les artistes l'appellent « The King ». Le roi. Nul ne se place au-dessus de lui. Et pour cause. Aux côtés de Joe Simon et de Stan Lee, Jack Kirby a inventé une galerie de héros immortels, que ce soient Captain America, Thor, Hulk, les Quatre Fantastiques ou encore le Surfer d'argent. Sur la création de ce dernier, une drôle de légende court d'ailleurs : à l'époque, Stan Lee écrivait à la chaîne des scripts de quelques lignes et chargeait les dessinateurs de les développer en respectant un certain nombre de pages et en laissant des bulles vides, afin qu'il puisse y insérer lui-même les dialogues une fois l'ensemble des planches terminé. Une méthode industrielle qui allait faire les beaux jours de Marvel. Un jour, il demanda à Jack Kirby de mettre en images un scénario dans lequel un dieu, dévoreur de mondes, devait annoncer la destruction prochaine de la Terre aux Quatre fantastiques, qui auraient sept jours pour se préparer au retour du démon et l'empêcher de mettre ses menaces à exécution. Quelle ne fut pas la surprise de Stan Lee quand, décachetant l'enveloppe qui contenait le traitement de Kirby, une étrange silhouette filiforme naviguant sur un surf volant tenait la place qu'aurait dû occuper le Titan mangeur de mondes. Après une longue discussion animée entre les deux artistes, Kirby expliqua qu'il trouvait saugrenu qu'une créature surpuissante annonce elle-même sa venue, et qu'il lui paraissait donc plus judicieux de mettre en scène un messager pour porter la nouvelle. Tandis que Stan Lee avait posé les premiers mots qui présideraient bientôt à l'existence du dieu destructeur Galactus, Kirby, lui, répondait en créant son héraut solitaire et mélancolique : le Surfer d'argent. Telle était l'implication du King. Derrière l'imaginaire débordant qui permettait de façonner semblables individus, c'est pourtant peut-être plus encore son inimitable style qui a marqué les esprits. Au point qu'il fait toujours école aujourd'hui. Végétal en début de carrière et minéral à la fin de sa vie, son trait se caractérisait par une propension à déformer les perspectives pour mieux souligner la tension de la scène, souvent un sentiment de puissance. Libre dans son imaginaire, Jack Kirby illustrait des mondes et des véhicules parmi les plus fantasques avec une telle certitude qu'aucun lecteur ne pouvait douter, en les regardant, de leur existence et de l'efficacité de leur fonctionnement. Sans oublier sa légendaire rapidité d'exécution qui fait probablement de lui l'un des artistes les plus prolifiques de son temps, tant en termes d'inventions poétiques que de nombre de pages dessinées. Avec Stan Lee, Jack Kirby est l'un des deux piliers du comic book d'après-guerre. Tous les superhéros modernes lui doivent un fragment de leurs pouvoirs déments. Voici donc un hommage au roi par une galerie d'auteurs contemporains venus de tous les horizons, preuve que l'esthétique de Jack Kirby dépassait de loin la simple culture du divertissement pour toucher à quelque chose de supérieur. ◆

CI-CONTRE
Crayonné de deux des Quatre Fantastiques : Mr Fantastique et la Femme invisible.

Reed Richards & Sue Storm TM & © 2014 Marvel All Rights Reserved.

CHESTER BROWN

Le style de Jack Kirby est tellement original qu'il ne ressemble à rien d'autre. J'admire particulièrement la puissance de sa créativité visuelle. Je pense qu'il a développé son univers graphique pour pouvoir suivre les cadences frénétiques auxquelles il était soumis. Il avait tellement peu de temps à consacrer à la documentation qu'il avait tendance, me semble-t-il, à se fier principalement à son imagination, à tel point qu'il a progressivement élaboré un mode de représentation du monde qui n'appartient qu'à lui. ◆



À DROITE
Double-page sublime de *Kamandi*.

TM & © 2015 DC Comics. All Rights Reserved.

© 2015 The Joe Simon Estate & The Jack Kirby Estate

EDDIE COULD NEVER BE CONFUSED IN THIS WORLD... BUT...
The FOURTH DIMENSION IS A MANY SPLATTERED THING!
EDDIE -- NO! DON'T GO THROUGH THAT SCREEN!

CI-DESSUS
Un exemple de modulation du trait dont était capable Jack Kirby.

MIKE MIGNOLA

Comme beaucoup de gens, j'ai grandi avec les nombreux personnages que Stan Lee et Jack Kirby ont créés pour Marvel. Ces héros sont la raison pour laquelle j'ai toujours voulu travailler pour Marvel. Mais je n'étais pas particulièrement influencé par le style de Kirby – ou, du moins, je ne pensais pas l'être – avant de travailler sur *L'Odyssée cosmique* pour DC. Pour les besoins de cette série, j'ai passé un an à dessiner des personnages qu'il avait pour la plupart animés. À cette occasion, j'ai énormément regardé son travail et j'en suis venu à apprécier tout particulièrement sa manière de tirer vers l'abstraction. J'ai pris conscience qu'aller vers une certaine stylisation des personnages était à la fois plus épanouissant pour moi sur le plan artistique mais aussi plus efficace sur le plan graphique. C'est, depuis, la voie que j'ai choisi d'emprunter. ◆

HUGUES MICOL

Ce que je préfère chez Kirby, ce sont *Les Quatre Fantastiques*. Les héros en eux-mêmes sont sans intérêt – c'est la famille du bonheur –, mais j'adore tout ce qui gravite autour : l'ennemi Fatalis et surtout les Inhumains… Ils me fascinent totalement, que ce soit le bouledogue géant et son antenne fourchue sur le front, Flèche noire, le héros mutique, ou Médusa, la rousse démente aux cheveux doués de vie. C'est ce qu'il a fait de mieux à mon goût ; le classicisme, dans le traitement du superhéros, ne le prive pas d'un certain décalage, sans tomber dans le côté complètement délirant de *New Gods*. C'est toujours complètement fou, à la limite du ridicule, à la fois sublime et grotesque. D'où lui venaient des idées aussi délirantes ? Dans les années 1960, il avait une quarantaine d'années et était père de famille, je le vois mal essayer le LSD… Sur le plan graphique, il n'avait peur de rien, comme un enfant. C'était avant tout un instinctif, chez qui le sujet primait toujours sur la technique. Il pensait en termes de dynamique, d'efficacité, quitte à ce que tout soit faux sur le plan de la perspective. Il allait vite et ne se souciait pas de réalisme. Ses véhicules ne tiennent pas en équilibre si l'on s'en tient à la logique, et pourtant, une fois couchés sur le papier, il est impossible de douter qu'ils ne puissent pas fonctionner : c'est là toute la grâce de Kirby, toute sa poésie. Sans oublier les costumes, les combinaisons moulantes, les slips apparents… Mais aucune importance, il continuait sans hésiter ou se poser des questions de réalisme, toujours au premier degré, comme un enfant en pleine rêverie sauf que lui, en plus, il en faisait quelque chose de super beau et sexy. Par ailleurs, c'était un graphiste de génie : n'importe quel détail de ses cases tient le coup même isolé et agrandi. Tous les codes fonctionnent à merveille : le placement des typos, les traits de mouvements… C'est l'efficacité absolue avec juste ce qu'il faut de coquetterie graphique, de petits rehauts sur les visages… Ce que j'aime aussi chez Kirby, c'est le New York des *Quatre fantastiques*, très schématique, entièrement redessiné, arrangé ; un monde parallèle. Trop de réalisme nuit aux récits de superhéros et il faut le diluer dans de la fantaisie. Même les plis des costumes sont surréalistes chez Kirby. Le recours au réalisme ôte cette espèce de candeur qui, pour moi, est nécessaire pour ce genre d'histoires et que Kirby rendait parfaitement. ◆

FANT 4 #45
WITHIN SECONDS, THE LATEST OF REED RICHARDS' BRILLIANT SCIENTIFIC CREATIONS MAKES ITS FIRST PUBLIC APPEARANCE, AS THE SUPERBLY MANEUVERABLE AIRJET-CYCLE STREAKS ACROSS THE CITY, DARTING BETWEEN BUILDINGS, HEDGE-HOPPING OVER ROOFTOPS, NOISELESSLY HELD ALOFT BY POWERFUL, SHOCK-ABSORBING CUSHIONS OF JET AIR--!!
STRETCHO, I GOTTA HAND IT TO YA! I NEVER IN A MILLION YEARS WOULDA THOUGHT IT WOULD WORK!
FASTER, DARLING! THE FLARE IS BEGINNING TO FADE! IN ANOTHER FEW SECONDS WE'LL HAVE LOST IT!
NOT A CHANCE, HONEY! THE BUILT-IN AUTOMATIC COMPENSATOR IS ALREADY ZEROED-IN ON THE SPOT! THIS SPACE-AGE RACING BIKE COULD FIND JOHNNY BY ITSELF NOW, IF IT HAD TO!
LOOK! IT'S A STRIPPED-DOWN WHIRLYBIRD!!
IT'S A TURBO-POWERED RACING CAR!
IT'S A FLYING BICYCLE!
WHATEVER IT IS, I DON'T BELIEVE IT!
18

TM & © 2015 Marvel. All Rights Reserved.

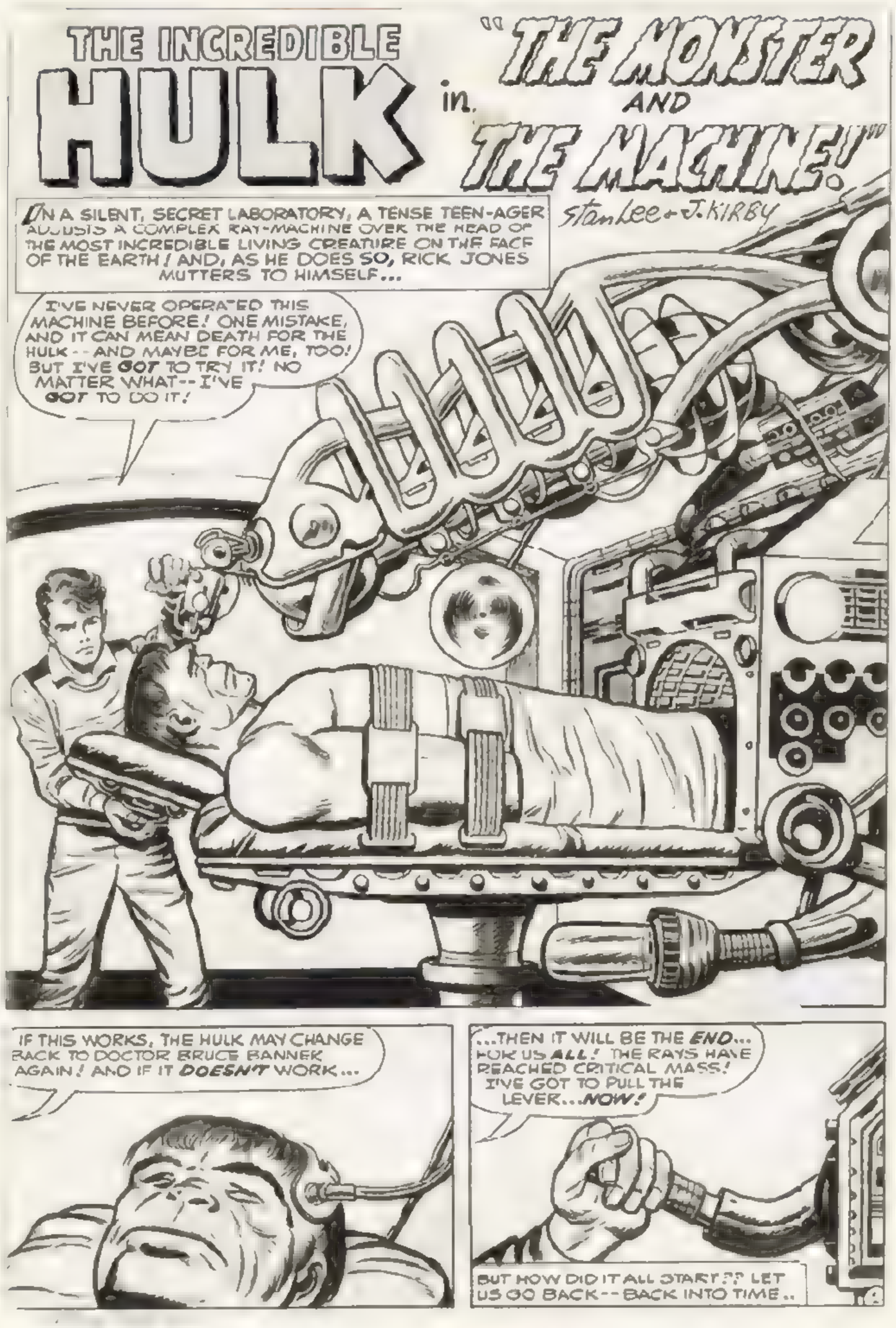
CI-DESSUS
La disposition des personnages, complètement fantaisiste, devrait empêcher le véhicule de voler droit. Mais, chez Kirby, tout semble possible !

HUGUES MICOL
"Trop de réalisme nuit aux récits de superhéros, et il est essentiel de le diluer dans de la fantaisie."

CAZA

Les plus anciens ouvrages de Jack Kirby que j'ai retrouvés dans mes cartons sont un *Quatre Fantastiques* de 1968, des *Thor* de 1969 et 1970. Mais j'ai vraiment commencé à aimer avec l'arrivée de Mike Royer à l'encrage en 1972, chez DC (*The Demon*, *New Gods*, *Mister Miracle*, *Forever People*). Et, évidemment, les *Surfer d'argent*, mais sans doute les ai-je découverts après ceux de John Buscema… Kirby a eu une certaine influence sur moi, en tout cas sur mes livres à partir des années 1980, qui est perceptible presque systématiquement dans les décors technologiques. Les éléments mécaniques ou robotiques de *L'Âge d'ombre*, par exemple, le démontrent, à l'instar des canons et des sortes de circuits imprimés sur les façades des immeubles de l'histoire de *La Baîte* ou des décors du *Rêveur*. Par la suite, dans *Le Monde d'Arkadi*, il y aura des influences de Buscema dans le personnage du cyborg Or-Fé (une sorte de Gold Surfer), mais c'est du Kirby dans l'autre cyborg, géant celui-ci, Pro-Mé, qui apparaît de temps en temps dans la série et particulièrement dans le tome 9… On trouve encore son influence dans les décors de style « techno lourde » : la crypte des Bio-Doctes ou la forge de Hé-Fa-Is, et d'autres lieux, là encore à la fin du tome 9. Quant à définir son style, c'est toujours casse-gueule… Ça demanderait des pages d'analyse. Or, quand on le voit, c'est évident, on le reconnaît au premier coup d'œil. Pour essayer de synthétiser en termes concis, presque abstraits, je dirais que c'est « lourd »… Mais cela peut être interprété comme un défaut. Alors, disons plutôt : dense, avec du poids, de la pesanteur, des anatomies épaisses, des surfaces saturées. Des cases chargées, mais non pas chargées de détails, plutôt « pleines »… Et puis, c'est puissant, énergique. Pour le différencier, il est intéressant de faire la comparaison avec John Buscema, plus élégant, plus anatomique, plus académique. Kirby s'éloigne de l'académisme, et de plus en plus tout au long de sa carrière, pour arriver, en particulier avec l'encrage de Mike Royer, à une liberté maximale : le dessin se fait pur graphisme, géométrique, à la limite de l'abstraction : le trait pour le trait, la forme pour la forme… Une énorme puissance graphique, presque brutale ! Et c'est beau !

Il y a des motifs récurrents chez Kirby, des clichés typiquement kirbyesques… Mais je ne me lancerai pas à les cataloguer ! Des éléments décoratifs qui tiennent de la technologie (les circuits imprimés) et de l'art maya… Une manière de traiter les ombres, sur le métal surtout, par grosses taches qui peuvent paraître gratuites. L'hexagone écrasé est peut-être son motif géométrique fondamental, ou encore l'octogone. Et, bien sûr, les personnages, qui affichent une sorte d'animalité brute, des gueules grandes ouvertes avec de grosses dents… et souvent quelque chose qui a à voir avec la démence (on voit le blanc de l'œil autour de l'iris !), comme s'ils étaient habités par une folie furieuse toujours prête à jaillir, l'amok. J'aimerais citer aussi un cadrage qui revient de temps en temps et qui m'a frappé : deux personnages de profil face à face à 10 cm d'écart, en gros plan dans une case relativement étroite (et qui s'engueulent, en général). ◆


THE INCREDIBLE HULK in "THE MONSTER AND THE MACHINE!"
Stan Lee - J. KIRBY
IN A SILENT, SECRET LABORATORY, A TENSE TEEN-AGER ADJUSTS A COMPLEX RAY-MACHINE OVER THE HEAD OF THE MOST INCREDIBLE LIVING CREATURE ON THE FACE OF THE EARTH! AND, AS HE DOES SO, RICK JONES MUTTERS TO HIMSELF...
I'VE NEVER OPERATED THIS MACHINE BEFORE! ONE MISTAKE, AND IT CAN MEAN DEATH FOR THE HULK -- AND MAYBE FOR ME, TOO! BUT I'VE GOT TO TRY IT! NO MATTER WHAT -- I'VE GOT TO DO IT!
IF THIS WORKS, THE HULK MAY CHANGE BACK TO DOCTOR BRUCE BANNER AGAIN! AND IF IT DOESN'T WORK...
...THEN IT WILL BE THE END... FOR US ALL! THE RAYS HAVE REACHED CRITICAL MASS! I'VE GOT TO PULL THE LEVER...NOW!
BUT HOW DID IT ALL START?? LET US GO BACK -- BACK INTO TIME..
TM & ©2015 Marvel All Rights Reserved

CI-DESSUS
Chaque machine est l'occasion pour Jack Kirby de laisser dériver son imaginaire.

GARY PANTER

En sixième, j'étais à fond dans les comics – *Turok*, *Tarzan*, *Superboy* et *Bugs Bunny* –, mais je n'étais pas du tout fan de Jack Kirby, car je trouvais son dessin informe, ressemblant à de la cire de bougie. Jusqu'au jour où je suis allé dormir chez mon ami David, qui m'a « converti » en me donnant à feuilleter la pile de comics qu'il avait ramenée dans sa chambre pour me forcer à constater la puissance et l'inventivité de Kirby. Ces dessins sur *Les Quatre Fantastiques* et *Thor* étaient majestueux et explosifs, ses machines futuristes et ses personnages hors norme. Kirby est vraiment le roi. Je trouvais cette énergie et cette imagination effrayantes (j'ai découvert plus tard que la violence exprimée par l'auteur découlait probablement de sa jeunesse violente dans le New York prolétaire et de son engagement sur le front pendant la Seconde Guerre mondiale). Je me suis ainsi investi de plus en plus dans la lecture des comics Marvel jusqu'à m'inscrire à leur fan-club. Au moment où je terminais l'université des beaux-arts, dans les années 1970, Kirby écrivait des comics hallucinés pour DC Comics, amplifiant le recours à l'abstraction, qu'il utilisait déjà chez Marvel. J'étais alors un auteur de bande dessinée sans personnalité, j'achetais les comics de DC dessinés par Jack Kirby aussi souvent que possible en passant une grande partie de mon temps à les étudier. Kirby conjuguait une quantité incroyable d'influences hétérogènes pour composer ses dessins, comme les arts aztèques et la science-fiction, avec un naturel déconcertant. Lorsque je lui ai demandé si ces associations étaient réfléchies, il m'a répondu que non, il n'en savait rien et intégrait naturellement les éléments qu'il observait autour de lui. C'était un instinctif, vraiment. J'ai également toujours été impressionné par la manière dont son dessin défiait naturellement les lois de la gravité : toute matière, tout objet ou appareil pouvait flotter sans que cela paraisse incongru. Je crois que, là aussi, c'était quelque chose de naturel qui découlait de toutes ces explosions dont il avait été témoin pendant la guerre. D'une manière générale, il y a toujours eu cette puissance traumatique larvée qui explique certains aspects de son esthétique. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles son trait, proche de la cire fondue, a lentement évolué vers une autre texture plus minérale, dans les années 1970. Lorsque j'étais allé le trouver pour lui demander conseil, à la sortie des beaux-arts, il m'avait répondu : « Vous avez 26 ans et vous voulez devenir auteur de bande dessinée. Mais vous vous y prenez trop tard, ce genre de carrière commence vers l'âge de 12 ans. J'ai malgré tout un conseil à vous donner : persévérez, mais laissez-vous toujours du temps pour apprécier un bon hamburger et quelques soirées à jouer au bowling. » ◆

Ci-dessous
Cette double-page illustre parfaitement la minéralité du dessin de Kirby dans la seconde partie de sa carrière.

CONTINUING ON TO ANOTHER SECTION, KAMAND SEES A FRAGMENT OF A ONCE REVERED MONUMENT...
MUSEUM
CAREFUL WITH THOSE CABLES! IT'S AN IMPORTANT NEW FIND FROM THE DIGGINGS!
WOW! THAT'S PART OF THE ANCIENT LINCOLN MONUMENT!
IT'S AN IMPRESSIVE HUNK. YOUR COAST GUARD ONCE HIGHLY VALUED!

TM & © 2015 DC Comics. All Rights Reserved.

FRANCK BIANCARELLI

Comme beaucoup d'enfants de ma génération, j'ai découvert la BD chez le kiosquier en bas de la rue. C'est ainsi que j'ai croisé le travail de Kirby, assez tôt, à la fin des années 1970. Il était encore très présent dans les pages des revues des éditions Lug et j'ai été frappé par la puissance de ses images. L'une d'elles m'a marqué. Dans les albums des *Quatre Fantastiques*, il mêlait parfois au dessin des photos qui tiraient vers l'abstraction. Je ne peux pas dire que ces images me plaisaient mais elles me fascinaient, je les trouvais extrêmement troublantes. Je pense aussi à des images de combat entre Thor et Hulk, à la puissance des coups portés, finalement très peu fantasmés, contrairement à d'autres dessinateurs comme Gil Kane, que j'adore, mais où la violence est esthétisée un peu à la manière d'une danse. Chez Kirby, au contraire, c'est très physique, comme s'il savait de quoi il parlait. Ce qui était le cas d'ailleurs : il a grandi dans un quartier pauvre, où la violence était omniprésente, il savait donc physiquement, dans sa chair, ce que c'était de se battre. Je peux d'ailleurs comprendre que ces images aient pu choquer à l'époque, car on n'avait jamais vu une telle énergie. Par ailleurs, Kirby savait également être profond, allier puissance et profondeur. Un exemple : dans *Les Quatre Fantastiques*, à une certaine période, trois femmes cohabitaient. Il s'agissait de Sue Storm, la Femme invisible, d'Alicia, la petite amie aveugle de Ben Grimm (la Chose), et de Crystal, celle de Johnny. Si l'on regarde bien, ces femmes sont dessinées de manière très différente, contrairement à John Romita, par exemple, qui est un dessinateur formidable, mais chez qui toutes les femmes sont représentées à partir du même modèle. Ici, la première est plutôt maternelle, la deuxième fragile et la troisième est une jeune fille très vive, typique des années 1970. Cela passe à la fois par le langage des corps, les vêtements… C'est très subtil. Les femmes de Kirby ne minaudent jamais ; il a évoqué la libération de la femme dès le début des années 1960, il est dans son temps, jamais caricatural. Mais il va directement à l'essentiel, il sait caractériser un personnage grâce à deux ou trois éléments, quelques traits. Idem pour les décors, les émotions… Buscema était sans doute supérieur à Kirby sur le plan purement technique, anatomique, mais il allait souvent trop loin et se perdait dans des détails, certaines images étaient déséquilibrées. Chez Kirby, jamais. Il avait vraiment les qualités

BOY COMMANDOS
A BUTTON IS PRESSED AND THE STRANGE WORLD IS PLUNGED INTO DARKNESS AS THE SUN'S DEADLY HEAT IS SHUT OFF!!
THERE! AM I NOT SUPREME?
GOT TO STALL HER UNTIL THE ARMY ATTACKS!
WITH THE SUN "GONE," BROOKLYN DELIVERS A "ONE-TWO" PUNCH! HIS LEGIONS LEAP TO BATTLE FROM HOVERING ROCKETS!!
GO GET 'EM, BUYS! RIP'S INSIDE DAT BOID CAGE!
NOW DAT WE SMASHED OUR WAY IN,-- LET'S GIVE 'EM DA WOIKS!
12
TM & © 2015 DC Comics All Rights Reserved.

CI-DESSUS
Les dessins de Jack Kirby, sous leur apparente naïveté, expriment la violence incarnée.

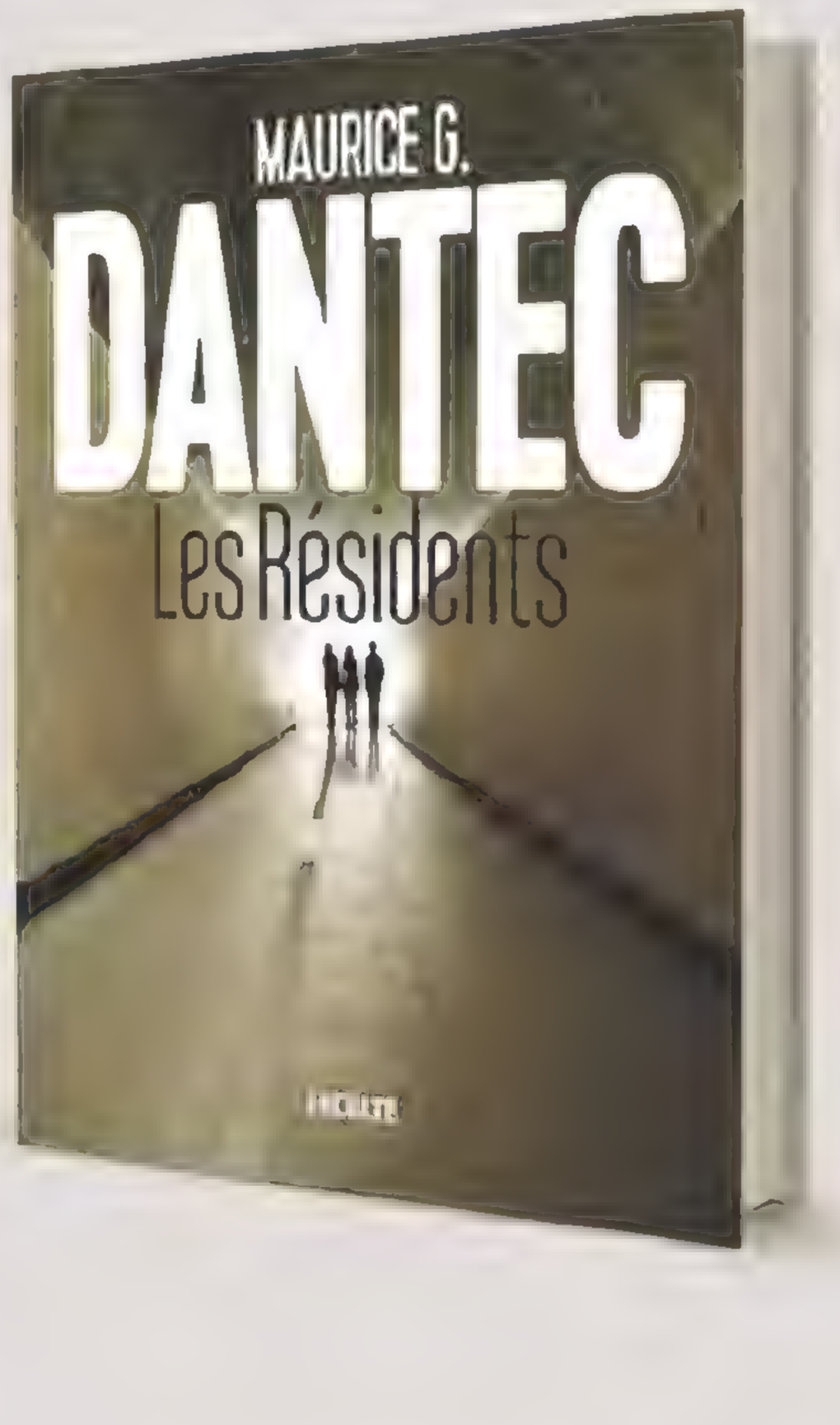
FRANCK BIANCARELLI
"Kirby a été plongé très tôt dans la vie. Du coup, son dessin est très adulte; on y trouve finalement très peu d'enfantillages."

TM & © 2015 Marvel. All Rights Reserved.

DESSIN
Sue Storm, la Femme invisible, est loin des stéréotypes féminins de son époque, même quand elle pose façon pin-up.

d'un designer, sachant trouver une harmonie entre le critère esthétique et le côté fonctionnel de l'image. Jean Giraud disait qu'il y a deux façons de dessiner, de l'intérieur de l'image ou de l'extérieur, c'est-à-dire en privilégiant la construction du dessin ou le trait. Kirby savait marier les deux à merveille, s'arrêter quand il le fallait et comment ne pas en faire trop ou, à l'inverse, pas assez, en inventant ses propres codes graphiques. Par ailleurs, contrairement à nous autres, auteurs de BD, qui sommes souvent d'anciens geeks et recyclons beaucoup de choses liées à notre enfance, Kirby a été plongé très tôt dans la vie. C'est pourquoi son dessin est très adulte ; on y trouve finalement très peu d'enfantillages. Les costumes, les physionomies des monstres, des extraterrestres sont très frappants, pas du tout enfantins. Il y a en outre un pur plaisir de la forme, de l'abstraction, qui s'apparente selon moi à Kandinsky ou Picasso. Je pense qu'il avait compris le travail de ces gens-là et que, d'une certaine manière, il se situe dans la même lignée. ◆

"Un « crash texte »
à la geste américaine
d'un trio d'« anges
atomiques » marqué au
vif par la souffrance
et la mort."
Le Monde



www.inculte.fr

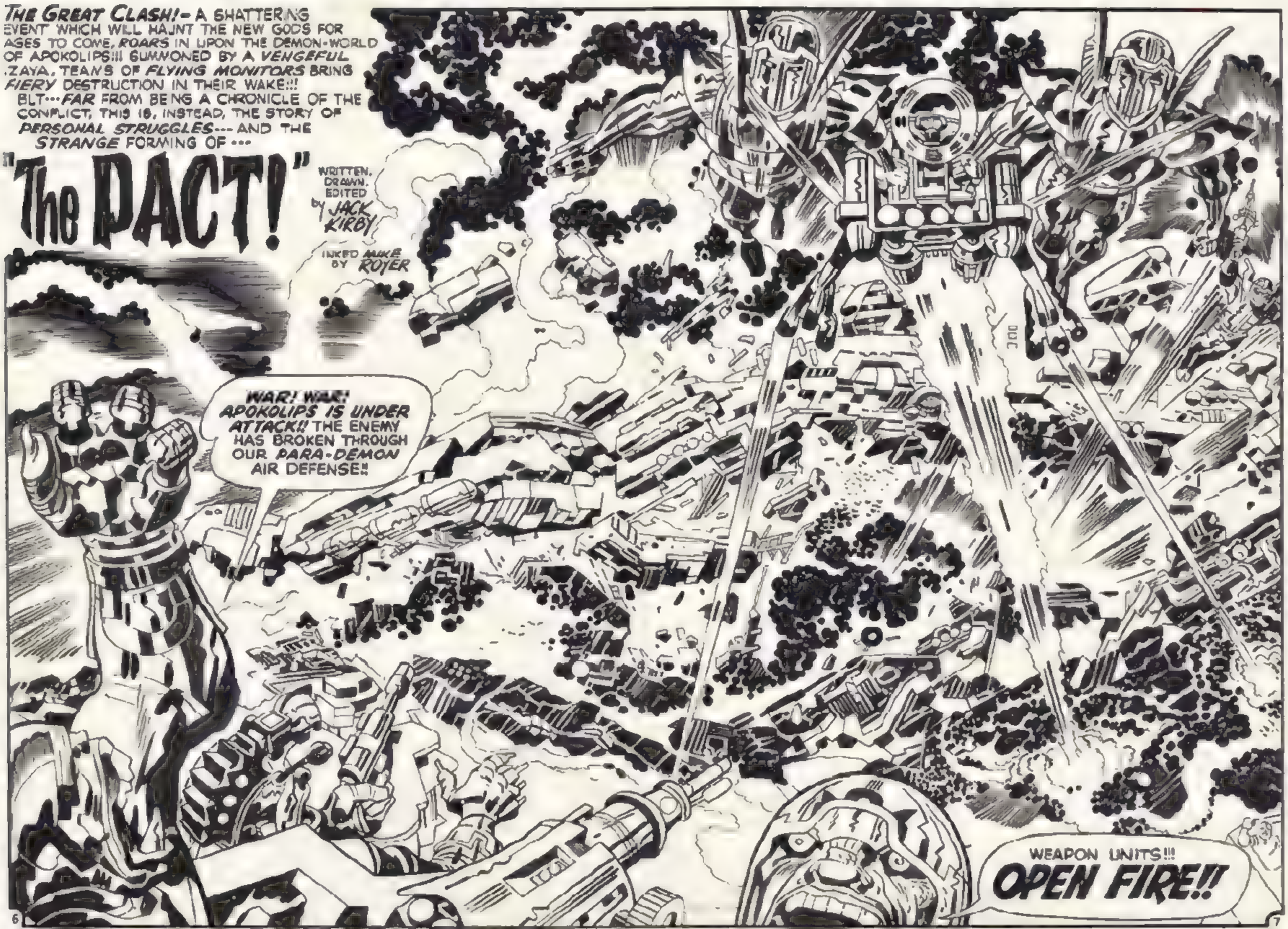
DYLAN HORROCKS

J'ai remarqué le travail de Kirby dans une réédition en noir et blanc de son adaptation de *2001 : L'Odyssée de l'espace*. Je devais avoir 11 ans. J'ai été si impressionné par la profonde bizarrerie de son dessin que j'ai passé, à l'école, le cours de dessin à reproduire au marqueur épais l'une des cases au format A1. Il y a quelque chose de primal dans son travail. À certains moments, on peut presque le considérer comme un auteur « alternatif », qui donne libre cours à des obsessions particulières et pousse jusqu'à l'extrême ses visions très étranges. Je pense en particulier à certaines compositions en double-page totalement folles, où la page semble tournoyer et le lecteur perd toute notion de gravité ; le dessin paraît en outre ciselé dans la pierre. C'est complètement psychédélique. Quand j'étais enfant, j'étais attiré par le dynamisme et la puissance de ses compositions. En grandissant, j'ai commencé à voir de la quiétude sous l'emphase de la surface. Les œuvres plus tardives sont pleines d'immenses compositions que l'on croirait prises dans la glace ; avec des personnages quasiment statufiés en pleine action. J'adore la force et l'apaisement qui se dégagent de ces figures. Il y a aussi parfois une forme de retenue et d'élégance plutôt liée à son travail pour Marvel dans les années 1960, que j'adore. Comme les intérieurs d'époque ou les costumes masculins, tout en plis nets et en lignes onctueuses. C'est gracieux et rude en même temps, à l'instar de Ben Grimm, la Chose des *Quatre Fantastiques*. La manière dont il dessine les mains – massives, avec les doigts aux dernières phalanges carrées, comme un bloc pendu au bout du bras de ses personnages – me fascine aussi. J'adore voir ces mains réapparaître aux endroits les plus inattendus, comme dans *Louis Riel* de Chester Brown.

POWERFUL INHUMANS VS POWER-PACKED MANDARIN
THE SECRET OF ULTIMATE DESTRUCTION IS MINE!
WITH THESE RINGS, I THEE KILL!
STAN LEE
JACK KIRBY

TM & © 2015 Marvel. All Rights Reserved.

Elles donnent aux personnages une présence physique mais aussi une maladresse touchante. D'une façon générale, l'art de Kirby est très physique, les choses ont du poids, elles sont solides. Il était comme un danseur, fort, masculin, fragile et hésitant à la fois. ◆


THE GREAT CLASH! – A SHATTERING EVENT WHICH WILL HAUNT THE NEW GODS FOR AGES TO COME, ROARS IN UPON THE DEMON-WORLD OF APOKOLIPS!!! SUMMONED BY A VENGEFUL ZAYA, TEAMS OF FLYING MONITORS BRING FIERY DESTRUCTION IN THEIR WAKE!!! BUT... FAR FROM BEING A CHRONICLE OF THE CONFLICT, THIS IS, INSTEAD, THE STORY OF PERSONAL STRUGGLES... AND THE STRANGE FORMING OF...
"The PACT!"
WRITTEN, DRAWN, EDITED by JACK KIRBY
INKED MIKE ROYER
WAR! WAR! APOKOLIPS IS UNDER ATTACK!! THE ENEMY HAS BROKEN THROUGH OUR PARA-DEMON AIR DEFENSE!!
WEAPON UNITS!!! OPEN FIRE!!
6
7

TM & © 2015 DC Comics All Rights Reserved.

KLAUS JANSON

— PAR JULIEN BASTIDE ET FRANCK BIANCARELLI —

Avez-vous eu la chance d'encrer les dessins de Jack Kirby ?
Je crois que j'ai encré deux couvertures que Jack avait crayonnées pour *Les Défenseurs*. Mais c'était il y a longtemps et ma conception du travail d'encreur a bien changé depuis cette époque. Aujourd'hui, je suis capable d'encrer dans des styles différents et je fais bien plus attention à rester proche du crayonné. Si je devais encrer du Kirby aujourd'hui, j'essayerai simplement de restituer l'essence de son trait. Parfois, le dessinateur qui produit les crayonnés néglige quelque peu l'anatomie ou les décors, et c'est à l'encreur de finir le travail. Mais, dans le cas de Jack Kirby, les crayonnés étaient parfaits et je me bornerais modestement à les restituer le plus fidèlement possible.

Qui fut le meilleur encreur de Jack Kirby, selon vous ?
C'est très difficile d'en choisir un car chacun s'est approprié les crayonnés à sa manière. Par exemple, j'adore le travail de Wally Wood, parce qu'il ajoute une solidité au dessin de Kirby, en appliquant des aplats de noir, ce qu'il faisait si bien, pour un résultat extrêmement clair et organisé. Joe Sinnott a également été incroyable. Il adoucissait les lignes très angulaires de Kirby, particulièrement sur les visages, et avait de fait la capacité de rendre le dessin plus « chaleureux », plus humain en quelque sorte, mais sans toutefois éliminer les distorsions et ces effets de perspective amplifiée que Kirby réussissait si bien. Chic Stone était lui aussi excellent, car il parvenait à restituer la démesure des crayonnés de Kirby. Mais je dois dire que ma préférence va tout de même au travail de Joe Sinnott, pour la simple raison que je le considère comme le meilleur encreur de tous les temps. Ceci dit, les relations entre Kirby et ses encreurs sont une excellente illustration du fait que ces derniers ne se bornent jamais au simple rôle de « traceurs », qui repasseraient servilement à l'encre les traits des crayonnés. Le style de Kirby est si particulier qu'il est immédiatement identifiable. Pourtant, tous les encreurs ont ajouté sur ses crayonnés une touche personnelle. Pas forcément à dessein – je suis même certain qu'ils ont tous tenté, à leur manière, d'être le plus fidèles possible –, mais tout bonnement parce qu'il est impossible pour un bon dessinateur de simplement suivre les traits à l'encre, même avec la meilleure volonté du monde. Il y a toujours une sorte d'alchimie entre les deux artistes, qui produit un résultat qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre mais à un troisième artiste né de leur rencontre.

Pourquoi Kirby n'a-t-il encré lui-même que très peu de pages ?
Je pense qu'il s'agissait d'une question d'argent. Les dessinateurs de cette période étaient tellement peu payés qu'ils devaient produire énormément de pages pour gagner leur vie. L'encrage payait moins et prenait un temps précieux. C'était probablement pour ces raisons pratiques que Kirby n'a pas encré plus de planches. En outre, tout le monde procédait ainsi à l'époque.

Pensez-vous que son travail ait toujours une influence sur le monde des comics ?
Je pense que le travail de Kirby devrait plus que jamais continuer à être étudié. À une époque où le photoréalisme a pris le dessus dans les comics, ce serait très rafraîchissant de voir de nouveau des dessinateurs s'inspirer des techniques de distorsions et d'exagération qui font tout l'intérêt du travail de Jack Kirby. En cela, je considère que Kirby est finalement assez proche de Tex Avery. Il adorait partir d'une idée ou d'une situation et la pousser aussi loin que possible sur le plan graphique. Il ne s'intéressait en aucune manière à la notion de réalisme. Quand un dessinateur de comics contemporain invente une machine ou un véhicule, tout est parfaitement documenté, chaque détail est à sa place, mais il n'y a aucune vie. En revanche, quand Kirby dessinait une voiture lancée à pleine vitesse sur l'autoroute, l'engin se tordait, bondissait, réagissait aux courbes de la route, comme s'il était vivant. Il ne dessinait pas simplement une voiture, il mettait sa personnalité, ses émotions dans son dessin. Et je crois que nous en aurions bien besoin aujourd'hui. ◆

TM & © 2015 DC Comics All Rights Reserved.

DÉTAIL
Un encrage très technique de Mike Royer, qui magnifie la stature imposante du Monstre.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

CHEZ URBAN COMICS :
Kamandi *(2 volumes)*
Jack Kirby, King of Comics
Jack Kirby : Anthologie
O.M.A.C.
Le Quatrième Monde

CHEZ PANINI COMICS :
De nombreux épisodes de Thor, X-Men, Les Quatre Fantastiques, Captain America, Le Surfer d'argent, Hulk

Merci à Frédéric Manzano et au Kirby Museum.

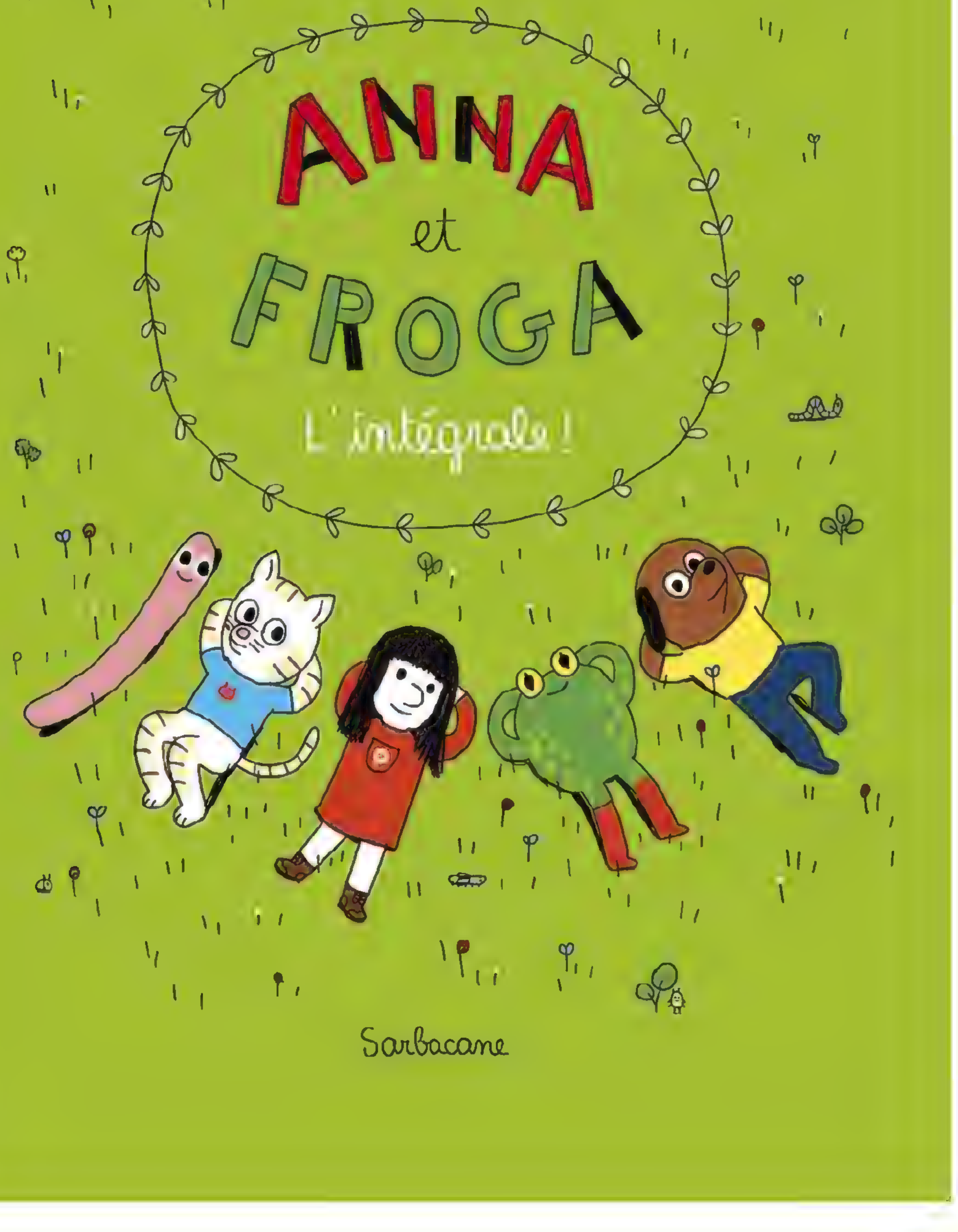
KLAUS JANSON
"Kirby adorait partir d'une idée ou d'une situation et la pousser aussi loin que possible sur le plan graphique."

Anouk Ricard © 2014, éditions Sarbacane, Paris

Anouk Ricard

ANNA et FROGA

L'intégrale !



Sarbacane

Anouk Ricard

L'ÉCOLE CATHODIQUE

Anouk Ricard est la nouvelle représentante d'un réjouissant humour *made in* France, un peu taré et inexplicable. Elle revient en détail sur son parcours et sur ses très nombreuses influences.

— INTRODUCTION DE VICTOR MAAS — PROPOS RECUEILLIS PAR MARTIN-PIERRE BAUDRY —

Avec un trait simple et des couleurs accrocheuses, *Anna et Froga* a apporté à la bande dessinée jeunesse une fraîcheur inattendue, même s'il n'est pas ici tout à fait question d'amitié, de sourires et d'insouciance. Bien que les personnages d'Anouk Ricard soient pour la plupart figurés par des petits animaux tout mignons (des chiens et des chats, un ver de terre, une grenouille…), certains comportements rappelleront étrangement au jeune lecteur les travers les plus détestables de ses petits camarades – qui sont bien sûr aussi les siens. L'humour de l'auteure met au jour toutes les bassesses possibles : c'est bien l'esprit de compétition, la vantardise, la méchanceté ou l'avarice qui forment la matière de ces histoires d'une incroyable drôlerie, et cette bande dessinée semble tout entière tournée vers les rapports compliqués qu'entretiennent ses personnages, sans cesse occupés par leurs désaccords et leurs confrontations. Pas de faux-semblants, donc, pas de bons sentiments ni de naïveté, pas non plus de grande aventure, mais tous les signes d'un quotidien immédiatement reconnaissable, et des dialogues qui claquent. Qu'il s'agisse de montrer les dysfonctionnements – le mot est faible – d'une entreprise (*Coucous Bouzon*), d'illustrer les enquêtes policières les plus improbables (*Commissaire Toumi*) ou les manchettes incroyables mais vraies de la rubrique « chiens écrasés » (*Faits divers*), Anouk Ricard a conservé la « matrice » *Anna et Froga* pour multiplier les environnements animaliers simples et expressifs, et distiller à l'envi un humour absurde et sacrément *badass*…

Anouk, quand et comment es-tu tombée dans la marmite à bande dessinée ?
J'ai eu la chance de grandir entourée de bandes dessinées. Ma mère lisait beaucoup, de tout, et très tôt j'ai eu accès aux classiques de l'école franco-belge. Je me souviens d'avoir lu et relu les albums de *Lucky Luke*, *Astérix*, *Tintin*, *Achille Talon*, mais aussi *Les Schtroumpfs* et les bandes dessinées mal dessinées de *Maya l'abeille* dont je ne ratais aucun épisode à la télé. J'étais particulièrement sensible à l'humour et aux dialogues de René Goscinny, dont j'appréciais aussi *Le Petit Nicolas*, sans pour autant chercher à dessiner Lucky Luke ou Astérix. En revanche, les univers de *Mafalda* et de *Snoopy* me paraissaient suffisamment proches pour que je cherche à les copier pour me les approprier. Un peu plus tard,

ANOUK RICARD

"J'ai baigné toute mon enfance dans la bande dessinée, c'est sûrement pour cela que j'ai eu du mal après, au collège, à lire des livres sans images."

Anouk Ricard © 2008, éditions Sarbacane, Paris

Anouk Ricard © 2014, éditions Sarbacane, Paris

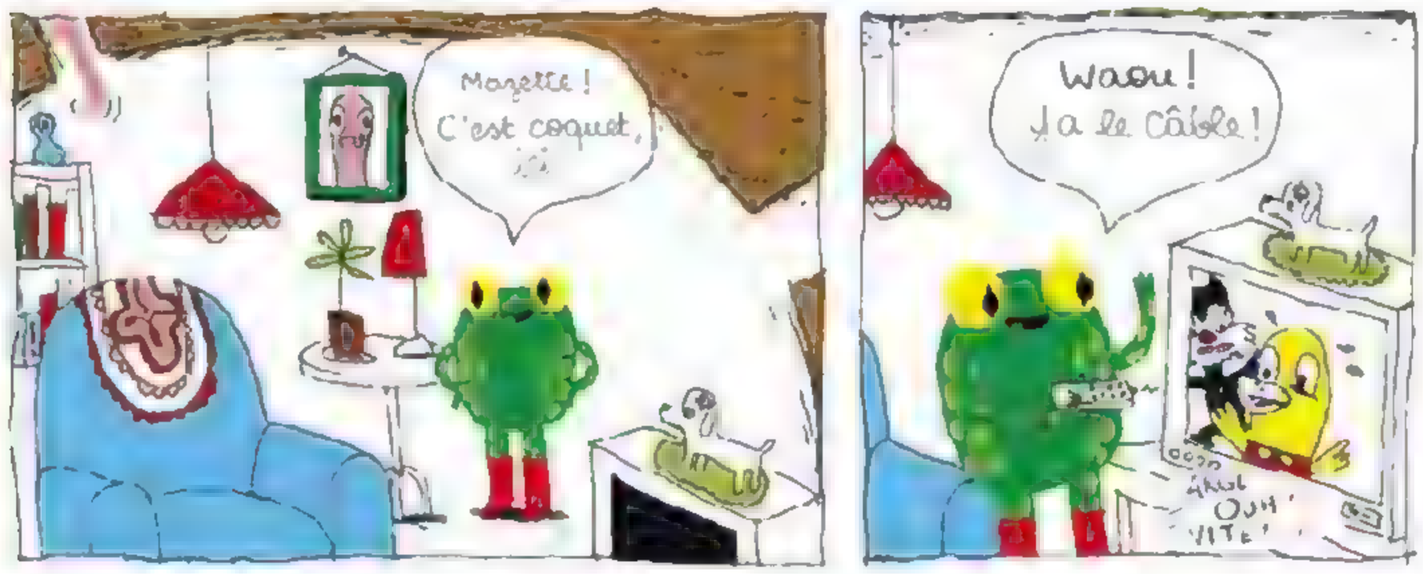
vers l'âge de 10-12 ans, je suis tombée sur la réserve de bandes dessinées adultes que mes parents tenaient à l'écart. C'est comme ça que j'ai découvert les albums de Bretécher, Reiser et Gotlib. Je ne comprenais pas tout. Il y avait du cul dedans. C'était le monde mystérieux des adultes. Je les lisais un peu en cachette. De son coté, mon grand frère lisait *Pif, Picsou Magazine et Spirou*. J'ai donc baigné toute mon enfance dans la bande dessinée, c'est sûrement pour cela que j'ai eu du mal après, au collège, à lire des livres sans images.

Qu'est-ce qui t'a incitée à aller vers le dessin ?
J'ai très tôt ressenti le désir d'apprendre à bien dessiner. Je me souviens que la fille d'une amie de mes parents dessinait très bien les Sylvidres, les femmes végétales dans *Albator*. Ça a été le déclic. Ça m'a marquée. Je me suis dit : « C'est ça que je veux faire. Et aussi bien qu'elle. » Je les trouvais incroyablement belles, ces vénéneuses créatures de dessin animé, et j'étais terriblement jalouse de son talent en voyant qu'elle pouvait reproduire leur fascinante beauté sur une simple feuille de papier. C'est ce qui m'a motivée, je crois. Plus tard, au collège, j'ai voulu m'orienter vers des études artistiques, mais je ne savais même pas que faire de l'illustration pouvait être un métier !

Quels souvenirs conserves-tu de ton passage aux Beaux-Arts ?
J'ai d'abord fait les Beaux-Arts à Aix, mais l'expérience n'a pas été très concluante. C'était une ambiance à la cool, où personne ne foutait rien. J'avais trop de liberté d'un coup. Comme je suis un peu flemmarde, je ne prenais pas les cours au sérieux. Je faisais ce qu'il y avait à faire en dessin, mais je n'en glandais pas une en histoire de l'art. Déjà, à l'école, j'étais nulle en histoire. Je ne retiens pas les dates et les événements, en revanche je me souviens très bien des trucs les plus débiles ! Ce n'est qu'en faisant les Arts déco à Strasbourg que j'ai compris que l'art n'était pas forcément pour moi. Selon une idée reçue, les gens du Nord seraient des gros bosseurs par rapport à ces faignants du Sud. Finalement, il doit quand même y avoir une part de vrai là-dedans, parce qu'à Strasbourg, c'était vraiment une autre histoire. Tout le monde vivait dans le stress, il y avait de la compétition entre les élèves. Je suis quelqu'un de super timide, qui déteste parler en public, ça me paralyse. Or là-bas, l'art, c'est d'abord de la théorie. Il faut faire beaucoup de blabla pour justifier sa démarche ! Au moins, avec l'illustration, tu ne te poses pas toutes ces questions métaphysiques. Tu sais que si le dessin fonctionne, c'est qu'il est bon, et s'il ne fonctionne pas, tu devines aussi exactement pourquoi sans avoir besoin de te torturer inutilement les méninges pour expliquer ce que tu voulais faire.

> *"Avec Pierre La Police, j'avais découvert une nouvelle forme d'humour ravageur qui n'existait nulle part ailleurs."*

Anouk Ricard ©2014 éditions Sarbacane Paris


Mazette ! C'est coquet, ici
Waou ! Ja le câble !
Ouh ! Vite !
Grrrr ! Toujours !
CRAC !
Hoho !
J'aime la nature ici
T'inquiète pas, Froga j'ai acheté ta nourriture
Chez nourrira qu'elle nik trouvé le chemin !

« mignon ». Résultat, il m'a confié un joli petit poème sur la mort à illustrer.

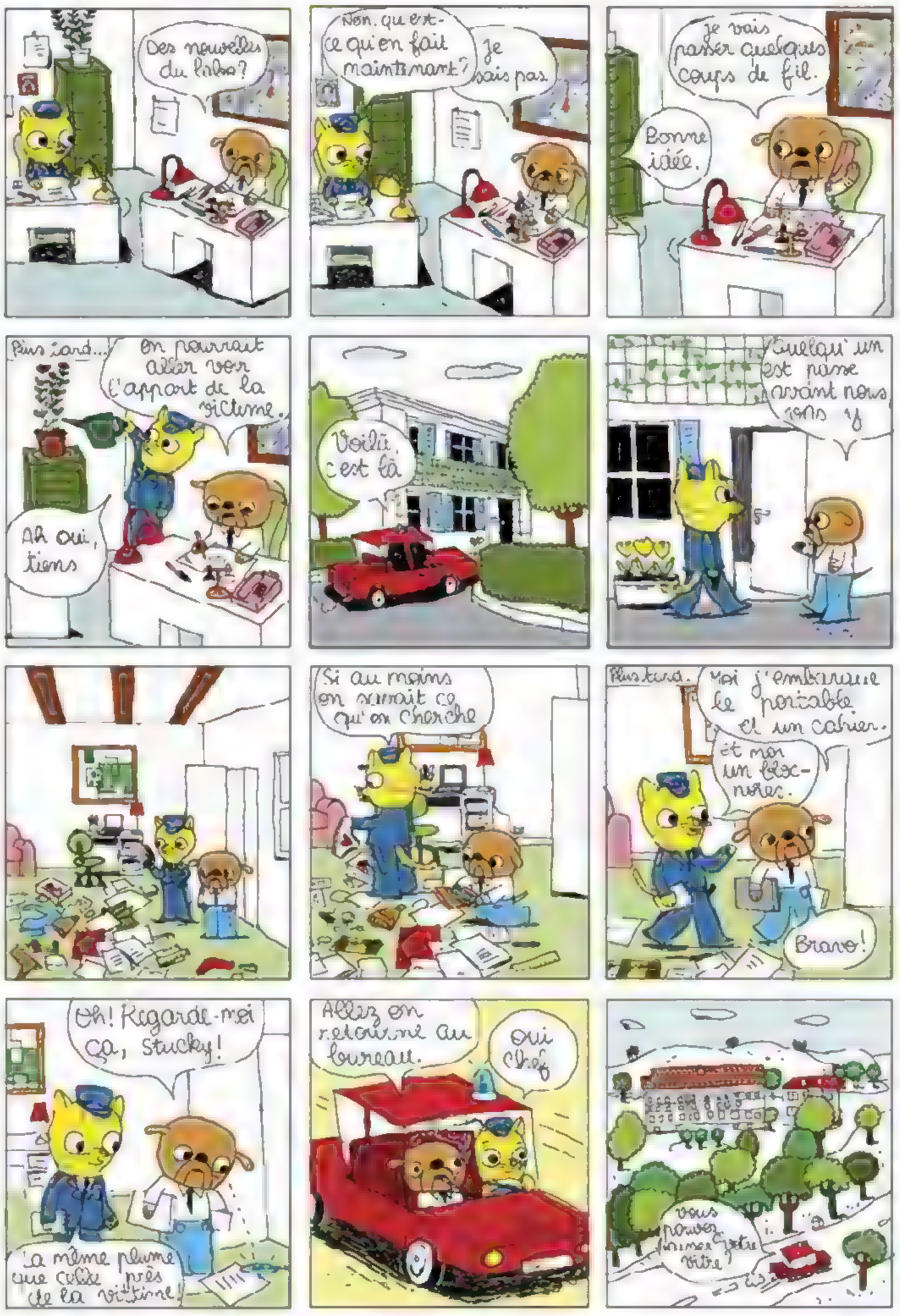
Est-ce qu'*Anna et Froga* est une bande dessinée autobiographique ?
Anna et Froga, c'est ma première bande dessinée. Anna, on va dire que c'est un peu moi, elle est effacée et neutre. Peut-être est-ce pour cela que c'est le personnage que j'aime le moins dessiner, parce que c'est la moins drôle du groupe. Mais son rôle est essentiel, car c'est elle qui sert de pivot pour mettre en valeur le (mauvais) caractère des autres. Froga la grenouille, René le chat et Bubu le chien sont potes, mais ils sont vaches entre eux. Ils n'hésitent pas à mentir pour avoir raison. Tous les moyens leur sont bons pour gagner. Ils sont toujours en train de se bouffer le nez, c'est à qui aura le dernier mot. Même Anna cède aussi parfois à ses mauvais penchants. Ils parlent comme des grandes personnes, ils sont pleins de défauts, mais ils ont aussi ce petit côté kawaii qui m'attire dans le manga et qui plaît tellement aux enfants, même si je n'ai pas l'impression de m'adresser à eux. C'est quelque chose d'intuitif que je n'explique pas. En revanche, il y a certaines personnes qui n'aiment pas et qui m'ont reproché les gros yeux noirs d'Anna. On dirait des trous, c'est comme du vide, c'est inquiétant pour une fillette. Les yeux d'Anna sont moins gros maintenant, c'est en cela que je trouve que mon dessin s'est assagi.

L'intégrale qui vient de paraître marque-t-elle la fin des aventures d'Anna et Froga ?
Le problème des séries, c'est qu'elles suscitent de l'attente et qu'il faut produire rapidement. Pour moi, c'est quelque chose de compliqué à gérer.

"Mes personnages ont ce petit côté kawaii qui m'attire dans le manga."

Tu n'as rien trouvé de mieux à faire que des petits Mickeys après les Arts déco ?
Une fois mon diplôme en poche, je suis montée (j'habitais alors Marseille) à Paris. J'ai pris une semaine pour faire la tournée des éditeurs, mais je ne pensais plus vraiment à faire de la bande dessinée à ce moment-là. J'avais eu une opportunité pour être publiée dans *Fluide glacial*, mais ça ne s'était pas concrétisé, parce que je n'avais pas suffisamment confiance en moi. J'ai présenté mon travail d'illustratrice à Hachette, Bayard, Milan, etc. J'étais en plein dans ma période « monstrueux-mais-c'est-pour-faire-rire ». Je lisais Édika, Goossens et Glen Baxter. Avec Pierre La Police, j'avais découvert une nouvelle forme d'humour ravageur qui n'existait nulle part ailleurs. Quelle claque ! Il a suffi d'une seule page de Pierre La Police pour qu'après je me mette à faire du (mauvais) Pierre La Police, quand bien même j'essaie toujours de me défaire des influences, parce que je n'aime pas du tout quand mon dessin ressemble à celui d'un autre. C'est Serge Bloch, le papa de *SamSam*, qui était aussi rédacteur visuel au magazine *Astrapi*, qui m'a donné mon premier boulot. Comme il trouvait que mes dessins faisaient un peu peur, il m'a demandé si je pouvais faire quelque chose de plus

Je me sens moins libre si je sais que les lecteurs m'attendent pour un nouvel album. Ça me coince. C'est une pression supplémentaire qui s'ajoute à mon insatisfaction permanente vis-à-vis de ce que je fais. Quand j'ouvre les premiers albums d'*Anna et Froga*, je vois toutes les maladresses. Aujourd'hui, je suis plus à l'aise parce que je dessine mieux, mais je trouve aussi que le dessin est devenu plus classique et du coup je me sens un peu trop à l'étroit sur la série. Déjà pour le dernier volume (*Anna et Froga : En vadrouille*), j'avais l'impression que les gags ne venaient plus aussi naturellement. Je l'ai ressenti de manière encore plus forte en préparant la publication de cette intégrale, qui comporte une histoire inédite en bonus. Cette édition vient boucler une belle histoire qui m'a accompagnée tout au long de ces dix dernières années. C'est la série qui m'a fait connaître, mais je ne veux pas m'enfermer dans une redite. J'ai envie d'autre chose, mais qui sait ce que nous réserve l'avenir ?


Des nouvelles du labo?
Non, qu'est-ce qu'en fait maintenant?
Je sais pas.
Je vais passer quelques coups de fil.
Bonne idée.
Plus tard...
On pourrait aller voir l'appart de la victime.
Ah oui, tiens
Voilà, c'est là
Quelqu'un est passé avant nous sans y toucher
Si au moins on savait ce qu'on cherche
Plus tard.
Moi j'emmène le portable et un cahier.
Et moi un bloc-notes.
Bravo!
Oh! Regarde-moi ça, Stucky!
La même plume que celle près de la victime!
Allez on retourne au bureau.
Oui chef
Vous pouvez laisser votre voiture

Anouk Ricard © 2008, éditions Sarbacane, Paris

Toumi or not Toumi ?
Pour *Toumi*, c'est un peu différent, je crois que je n'ai pas encore exploité tout le potentiel des personnages. Pour cette série, je me suis surtout souvenue de mes siestes mémorables l'après-midi, devant la télé, écrasée sur le canapé en regardant *Inspecteur Derrick*. C'était tellement mal traduit que certains dialogues devenaient hautement comiques. Je n'ai rien inventé avec mon duo de policiers (Hercule Poirot et Agatha Christie sont aussi de la partie, de même que *Les 5 Dernières Minutes* et Columbo, que j'aime également beaucoup), sinon que ces deux-là sont vraiment très très bêtes. Les coupables aussi. En fait, je réalise qu'il n'y a que des gens bêtes, mais c'est une bêtise sympa. C'est pour cela que ça fonctionne si bien avec les enfants. Ils se sentent à l'aise avec la bêtise des grandes personnes.

Anouk Ricard © 2008, éditions Sarbacane, Paris

Où trouves-tu ton inspiration ?
Je suis bon public. Je m'inspire de tout ce que j'entends et qui me fait rire. Un livre, un film, une vanne échangée entre potes. J'absorbe tout. Mais je ne suis pas du genre à avoir toujours mon carnet à la main pour dessiner tout ce que je vois ou ce qui me trotte par la tête. En fait, je ne dessine pas beaucoup. Seulement quand j'ai un travail à faire. Parce que si on ne me demande pas, je ne fais rien (rires). Et ça me convient très bien comme ça. Du coup, sous la pression du stress, le travail devient (enfin) du travail.

Que trouve-t-on sur ta table de travail ?
Mon premier livre, en 1998, était un livre-Rom interactif (*Les Aventures de Pafy, Pouly, Caty, Blatty*, aux éditions Le Rouergue). C'était peu courant à l'époque, de dessiner sur ordi. Pour autant, je ne m'y connais pas vraiment en informatique. Je me suis formée toute seule en sortant des Arts déco. J'utilise Photoshop, c'est tout bête. Avec l'informatique,

Anouk Ricard © 2008, éditions Sarbacane, Paris

C'est une expo de triplés artistes peintres : Chichi, Mimi et Poupou.
Des triplés ? C'est original !
Oui, c'est super
Mais ils peignent tous des bastions de foot ?
Oui, ils ont chacun leur style. Regardez.

> *"Je me sens moins libre si je sais que les lecteurs m'attendent pour un nouvel album. Ça me coince."*

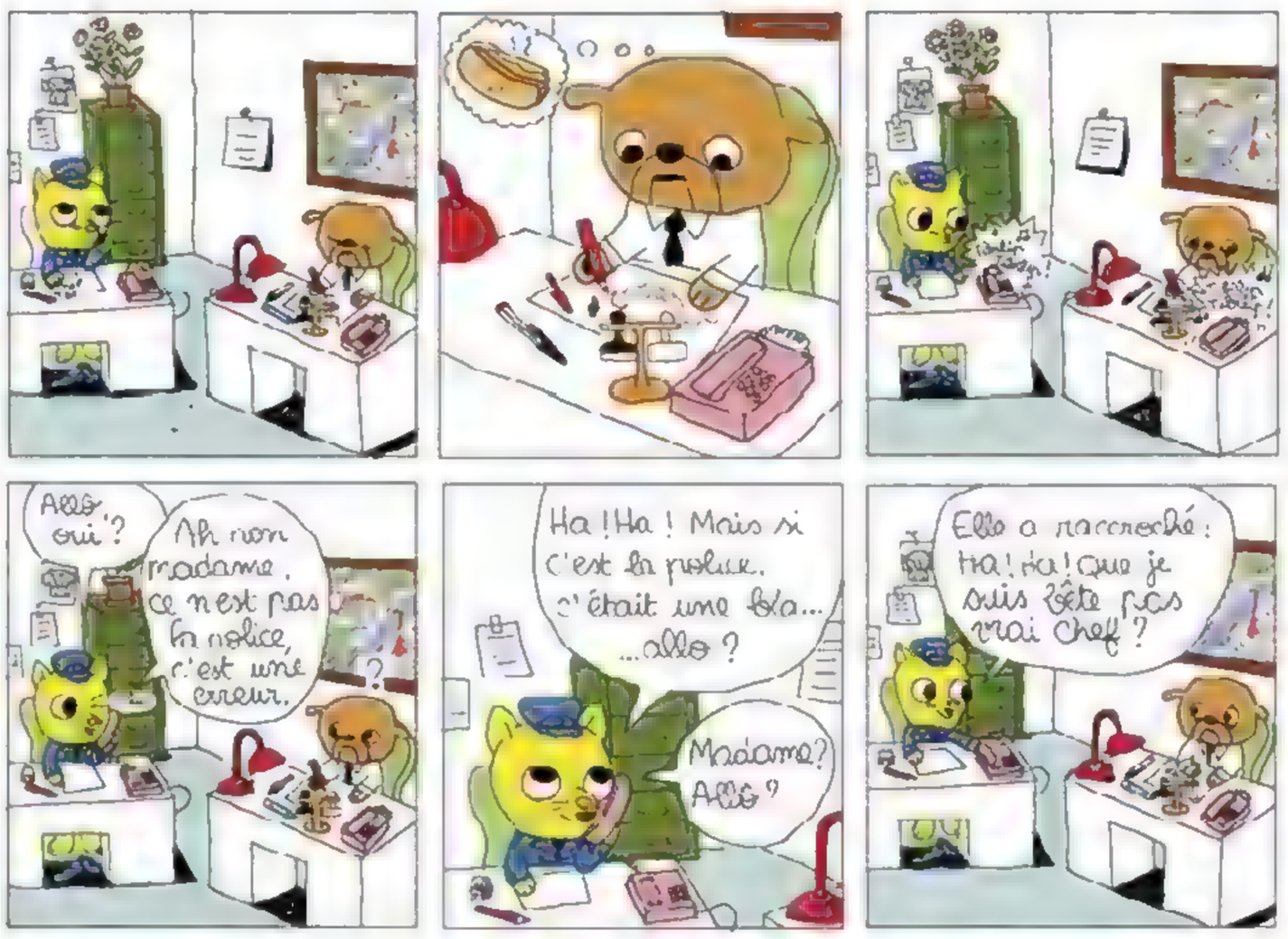
je gagne un temps fou, et surtout je n'ai plus besoin de tout recommencer quand quelque chose ne va pas. Je déteste devoir recommencer un dessin. Le seul inconvénient de l'informatique, c'est qu'il n'y a pas d'originaux, mais ce n'est pas vraiment un problème pour moi, sauf bien sûr quand il s'agit de faire une exposition.

Justement, que pourra-t-on voir dans l'exposition autour d'*Anna et Froga*, à Angoulême ?
On nous a donné deux salles pour exposer, mais comme il s'agit du musée du Cinéma, on ne peut rien accrocher sur aucun des murs parce qu'il y a déjà des écrans de télévision à la place. Du coup, avec le commissaire de l'expo, Yassine, on a eu l'idée de construire la maison d'Anna et Froga au milieu de la pièce et d'organiser l'exposition à l'intérieur. L'expo est en deux parties. Dans la première partie, les enfants pourront voir les tableaux réalisés par Froga, Bubu et les autres. Dans la seconde, ils découvriront une sélection des peintures, les miennes, qui servent de double page entre les histoires dans les albums. Et aux murs seront projetés quelques travaux d'animation réalisés par les étudiants de l'École des métiers du cinéma d'animation d'Angoulême. Moralité : l'originalité de cette expo, c'est que plus tu as de contraintes, plus tu dois avoir des idées pour rendre l'expo originale.

N'est-ce pas dévalorisant de ne s'adresser qu'à des lecteurs qui n'ont pas encore le QI complètement formé ?
J'ai déjà animé des ateliers avec des enfants, mais je dois reconnaître que ça ne me passionne pas. Je ne me sens pas très à l'aise pour animer une assemblée, que ce soit avec des enfants ou des adultes. En réalité, je crois que je ne suis pas tout à fait au point pour transmettre. S'agissant de l'expo autour d'*Anna et Froga*, on a essayé d'imaginer quelque chose de drôle qui puisse intéresser les enfants. Malheureusement, comme il s'agit d'une expo jeunesse qui va attirer des bus entiers de petits garnements qui viennent pour tout casser, les normes de sécurité sont encore plus strictes et coûteuses que d'habitude. Or, précisément, on te donne moins de moyens pour une expo jeunesse que pour une expo pour les adultes. Tu es bien forcé d'innover, dans ces conditions. Ça va être folklorique.

Tu n'as pas honte de faire des BD porno à ton âge ?
J'assume ! Pour *PlanPlan CulCul*, la proposition des Requins Marteaux ne m'a pas surprise, dans la mesure où ce sont eux déjà qui m'avaient sollicitée pour publier *Toumi* dans le magazine *Ferraille*. C'est un peu grâce à eux que j'ai commencé à faire des choses plus adultes. Alors pourquoi pas une BD de cul ? Maintenant, je réfléchis à quelque chose autour des personnages. Je trouve que mes personnages iraient bien en marionnettes. Pourquoi pas un projet de marionnettes autour de ma BD de cul ? ◆

Anna et Froga, l'intégrale, *Sarbacane*.
Commissaire Toumi, *Sarbacane*.
PlanPlan CulCul, *Les Requins Marteaux*.
Coucous Bouzon, *Gallimard*.
Faits divers, *Cornélius*.


Allô oui ?
Ah non madame, ce n'est pas la police, c'est une erreur.
Ha ! Ha ! Mais si c'est la police. C'était une blague... ...allô ?
Madame ? Allô ?
Elle a raccroché : ha ! ha ! que je suis bête pas vrai Chef ?

Anouk Ricard © 2008, éditions Sarbacane, Paris

© Actes Sud + Frmk

Dominique Goblet et Kai Pfeiffer

INDISSOCIABLES

Parmi les livres les plus inventifs de l'année 2014, il y a *Plus si entente*, un ouvrage ouvert et totalement construit, nourri par la notion de dualité. Dualité des auteurs, des éditeurs, des nombreux paradoxes qui émaillent le récit… Quand la polyphonie s'érige en poésie.

— PAR ANNABELLE DUPRET ET STÉPHANE BEAUJEAN —

Plus si entente est un récit ardent et bigarré réalisé par Dominique Goblet et Kai Pfeiffer. C'est l'une des dernières publications du Frémok, coéditée avec Actes Sud BD : un récit énoncé par un hasard (qui ne l'est qu'en apparence), un univers graphique et narratif foisonnant où le manque éveille un déluge de propositions esthétiques et sexuelles. L'aquarelle et les encres de couleur se conjuguent à un crayonné souple, qui devient très vite indomptable. C'est une histoire où les crayons de couleur, inépuisables, sont sollicités, puis soudainement lâchés pour des Magicolors à l'encre pissante. C'est aussi une aventure féminine noire, où la solitude laisse place à des grottes infinies et au vide profond du bleu outremer de piscines olympiques, oubliées dans la nuit. Dans ce récit s'enchaînent des séries de vignettes en douce bichromie, puis des séries de vignettes en polychromie éclatante. *Plus si entente*, c'est le récit d'une mère en pleine recomposition, après sa séparation d'avec son *agent love*, son compagnon, un policier aux faveurs anarchistes, mais également après la disparition de leur fille, dans une piscine olympique. C'est surtout, dans la nuit de cette rupture, l'amoncellement d'un nombre infini de candidats arpentant un site de rencontres où elle a publié son annonce ; et c'est aussi, en coulisses, l'histoire d'un buisson phallique qui voit et entend tout, tel un chœur antique, commentant les scènes de ses odes érotiques.

Il y a dans *Plus si entente* autant de propositions graphiques que de candidats à une liaison sexuelle avec le personnage principal. Le livre se veut-il un art de la liaison narrative et de la profusion graphique ?

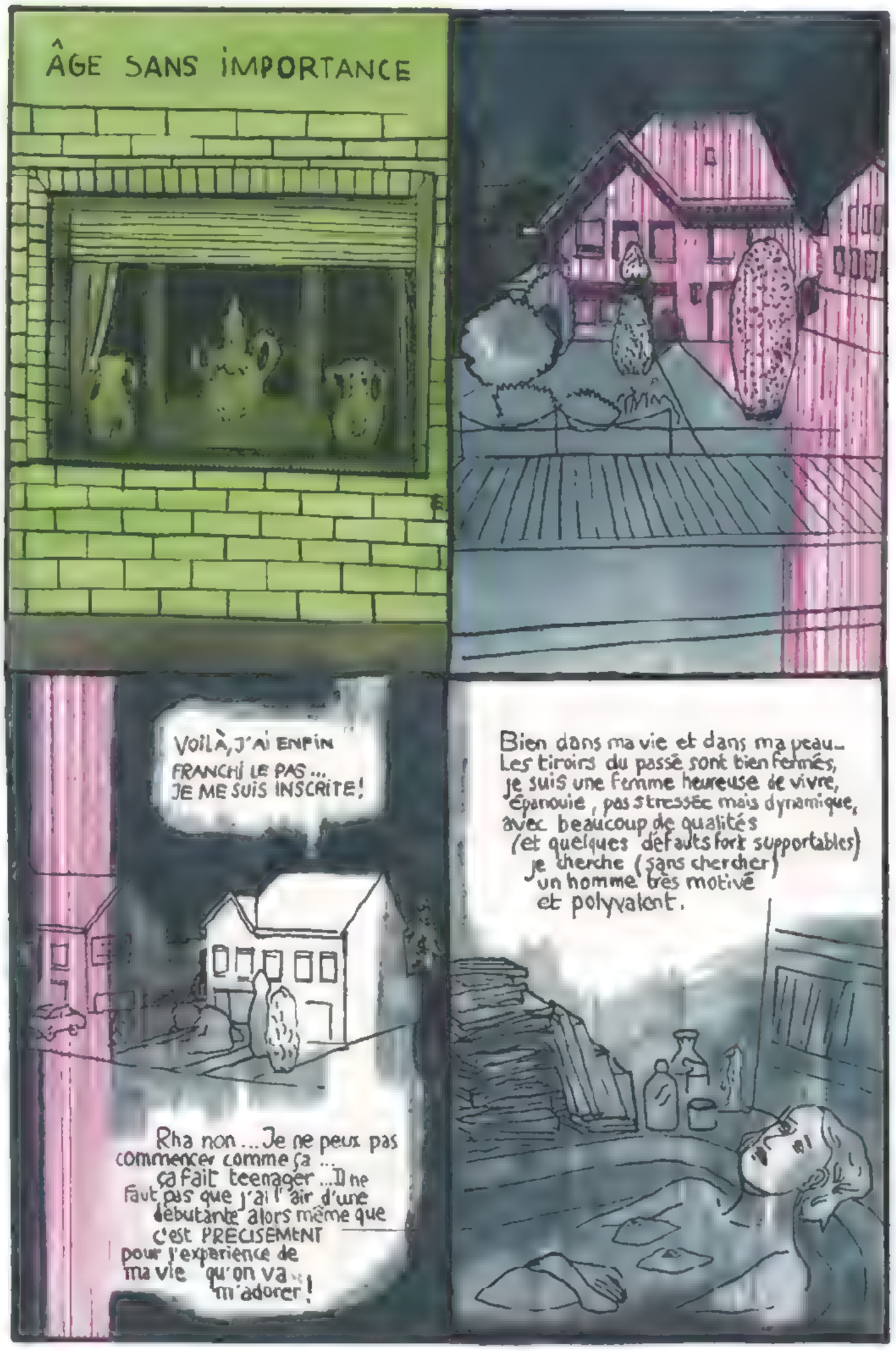
Kai Pfeiffer : Absolument. Quand j'ai présenté le livre à un éditeur allemand, il pensait que c'était une avalanche d'images sans histoire. Mais ces ruptures et cette diversité graphique me paraissent au contraire participer de l'homogénéité du récit. Il y a vraiment un lien fort entre les différentes séquences, alors même que l'environnement graphique change du tout au tout, d'une case à l'autre. Cette méthode d'écriture aurait pu donner un livre purement poétique, mais il est pleinement narratif. Et c'est justement cette question que je me pose aujourd'hui : comment cette forme-là s'est-elle construite ? On aurait très bien pu s'arrêter à l'évocation de différentes nuances, de différentes tonalités, comme une simple partition musicale « poétique », mais on est allés plus loin…

Dominique Goblet : *Plus si entente* parle et se construit essentiellement sur la dualité. Dans le fond, comme dans la forme. Dualité d'écriture, dualité éditoriale et même dualité de langage,

KAI PFEIFFER

"L'environnement graphique change du tout au tout, d'une case à l'autre."

puisque le livre est sorti simultanément en flamand et en français. Pour qu'un tel livre puisse fonctionner, il faut que le lecteur accepte de répondre à cette proposition de lecture, qu'il ait envie de jouer. Cette nature double du livre en a également fait le lieu des contraires et des paradoxes. Ce rapport au paradoxe a d'ailleurs été un moteur essentiel du livre, c'est un humour que nous partageons, Kai et moi, et qui est déjà présent dans mes précédents livres, comme *Faire semblant c'est mentir (éditions l'Association)*. L'une des grandes limites du récit en bande dessinée, encore aujourd'hui, c'est le stéréotype monolithique. Je préfère les personnages paradoxaux ou ambigus, multiples, comme ce personnage de femme dominatrice dans son imaginaire, mais égarée et seule dans la réalité.


ÂGE SANS IMPORTANCE
VOILÀ, J'AI ENFIN FRANCHI LE PAS... JE ME SUIS INSCRITE!
Bien dans ma vie et dans ma peau... Les tiroirs du passé sont bien fermés, je suis une femme heureuse de vivre, épanouie, pas stressée mais dynamique, avec beaucoup de qualités (et quelques défauts fort supportables) je cherche (sans chercher) un homme très motivé et polyvalent.
Rha non... Je ne peux pas commencer comme ça... ça fait teenager... Il ne faut pas que j'ai l'air d'une débutante alors même que c'est PRECISEMENT pour l'expérience de ma vie qu'on va m'adorer!
© Actes Sud + Rmk

Comment la narration est-elle née de votre travail à quatre mains ?

D. G. : Impossible de dire qui de nous deux a initié le projet. C'est un engrenage de possibilités entre deux personnes. Dès notre rencontre, on a senti la création possible. On partageait le même humour, les mêmes envies, et un projet de création est naturellement né. Je travaillais à l'époque sur un livre qui racontait comment la dépendance d'un homme à Internet détruisait son couple. Et quand Kai m'a fait une proposition de livre, il a opté pour le même thème : l'amour sur Internet, un choix parfait puisqu'il allait, de surcroît, mettre en abîme notre relation artistique, faite pour beaucoup d'échanges virtuels. Kai a immédiatement proposé un canevas systématique de quatre cases, tout en reprenant un certain nombre de principes qui me sont chers, comme la liberté technique et la photographie comme socle pour cultiver l'imaginaire. Il m'a envoyé les cinq premières pages telles qu'elles apparaissent dans le livre. Je les ai d'abord trouvées insolentes, car je n'avais jamais abordé la sexualité dans mon travail, et lui osait venir me chercher sur ce terrain avec une forme de mauvais goût graphique totalement maîtrisé, un peu violent et pervers. Mais le caractère léger de ce mauvais goût assumé a immédiatement permis d'évacuer toute forme de rivalité ou d'esthétisation.

K. P. : Dans la première planche faite par Dominique en réponse, on trouve déjà l'ensemble des pièces du récit. Mais à ce moment-là, nous l'ignorions encore, nous l'avons constaté a posteriori. Car la plus grande partie de cette histoire s'est écrite au fil de la plume, sans scénario ni projet préalable, par réaction aux planches produites par l'autre. Bien entendu, à un moment, il a fallu réfléchir de manière constructive à la conception d'un récit, à des chevilles de scénario, parce que nous prenions conscience d'un manque.

D. G. : Cette méthode de travail, avancer en improvisation jusqu'à 100 planches et en faire ensuite le montage, était acceptée depuis le début. Les premiers rendez-vous de travail ont permis de créer un ciment, un socle commun. Par exemple, lors de l'une de ces réunions, Kai m'a parlé de son travail dans les tribunaux,

DOMINIQUE GOBLET

"Impossible de dire qui de nous deux a initié le projet."

© Actes Sud + Frnk

(Et quelques défauts, personne n'est parfait ! Sauf que souvent, on essaie de me faire croire que ce sont, en fait, des qualités ... Alors mon défaut serait que je suis trop sévère avec moi-même ...)
Hahaha ...
Je n'ai pas besoin de casser la solitude ...
... non ...
Divorcée depuis déjà un bon moment, la solitude n'est pas un problème pour moi ... Si la solitude ne me pèse pas ...
... Nooon, ... rhaaa ... c'est vraiment lourd ça !
Célibataire depuis plusieurs années et j'assume ... non, plutôt : "et c'est un choix". Mais n'est-ce pas un petit bonheur supplémentaire que de partager de bons moments entre amis ? ... et peut-être plus si affinité ...

Les pages en gris sont celles qui ont été ajoutées à la fin afin de structurer le récit.

du procès d'un flic qui a divulgué des informations confidentielles et provoqué l'échec d'un coup de filet dans des squats. Ce personnage était si fascinant que nous l'avons repris dans le livre. Le caractère esseulé de l'héroïne s'est défini très tôt, tout comme la figure de la baigneuse en maillot de bain est devenue rapidement la fille du couple. Nous ne connaissions pas encore la nature du drame, mais nous installions une atmosphère dramatique. Et la réponse est venue toute seule : l'obsession de cette femme, apeurée par les rencontres réelles, renvoyait à une forme de vide que nous connaissons tous. Ce vide, qui arrive à la planche 94, fait face au visage de la jeune baigneuse, et son regard est très spectral. Nous en avons déduit qu'elle avait disparu. Dans quelles conditions ? Ça restait un mystère. Et nous avons fait en sorte que ce mystère reste longtemps irrésolu, car nous ne voulions pas fixer une intrigue trop rapidement.

On dit justement souvent qu'une nouvelle image naît de la rencontre de deux images. N'est-ce pas encore plus présent dans un travail de coréalisation à deux ?

D. G. : Ce qui a permis à l'écriture de fonctionner, pour moi, c'est la liberté que nous nous sommes octroyée. Nous ne fonctionnions pas sur le modèle du cadavre exquis puisque nous travaillions autour d'un thème prédéfini. Réagir à la planche de l'autre n'était pas une obligation, et de nouveaux motifs pouvaient apparaître de manière impromptue et disparaître subitement. L'idée était de produire une centaine de planches en toute liberté et de voir.

K. P. : La création à deux doit obligatoirement dépasser la simple réaction à l'autre ; c'est là que ça peut véritablement devenir une troisième « force ». Autrement dit, je réagis moi-même en essayant d'anticiper dans mon dessin ce que Dominique Goblet va faire ou penser. Là, il se passe alors quelque chose. Je n'aurais jamais écrit et dessiné comme cela si je n'étais pas dans une anticipation des réactions de Dominique, de ce qu'elle allait penser, dire, et surtout, faire en réaction. Le simple fait qu'elle m'ait demandé de faire un projet avec elle a créé une attente, un appel d'air, même si au départ, je n'avais pas idée de ce qu'elle pensait. C'est cela cette troisième force !

Aviez-vous directement le sentiment d'écrire un livre, au fur et à mesure de l'avancement de vos dessins ?

K. P. : Oui, mais au début, on pensait que ça allait donner un tout petit livre, d'une trentaine de pages par exemple, qui aurait plutôt été vu comme un poème dessiné. Ce qui a imposé une ligne, c'est mon choix d'imposer des compositions de quatre cases sur l'ensemble des planches. Je me suis d'abord demandé ce qui pourrait faire réagir Dominique. Je cherchais également à mettre en place un univers ouvert, des images avec de la place pour l'autre, qui ne reflètent pas uniquement mon système. Ce qui est amusant d'ailleurs, c'est que nous sommes tous les deux des artistes attachés à changer perpétuellement d'écriture, à chercher l'inconnu plutôt que de peaufiner un seul registre esthétique et technique.

D. G. : Pour avancer, il a fallu que je me débarrasse d'abord de mon admiration pour le travail de Kai, qui enchaînait les planches avec facilité. Seule la première résidence de travail m'a débloqué. J'ai

© Actes Sud + Frmk

dessiné la planche 16, que je ne trouve pas terrible car elle s'appuie sur ce que je maîtrise déjà. Kai a enchaîné avec la 17, et j'ai été subitement décoincée car j'ai compris qu'il pouvait tout prendre à la rigolade. Cette manière de s'emparer de mes motifs me rappelle une variation de Bach par Glenn Gould : il prend une note, une phrase ou un motif, et le décline sur un livre comme un jeu graphique, avec des variations qui permettent d'être tantôt léger, tantôt plus grave. Quand j'ai vu qu'il pouvait faire ça, je me suis enfin sentie libre. Et j'ai alors dessiné cette planche où apparaît la maison pour la première fois, à côté d'un buisson. Par la suite, il n'était pas rare que l'un de nous produise deux ou trois planches d'affilée qui étaient si fortes qu'elles laissaient l'autre K.-O. pour quelques jours. Nous alternions ainsi entre prise de contrôle du récit, perte de contrôle et K.-O. Mais c'était un bras de fer à égalité. Les images créaient le récit, nous laissions jouer notre inconscient, nous lâchions prise.

Qu'est ce qui vous fascine dans le thème de la sexualité et d'Internet ?

D. G. : Ces sites de rencontres sont fascinants parce qu'ils sont, on ne le dit jamais assez, un lieu de l'imaginaire, et pas uniquement parce qu'il s'agit de virtuel et d'échanges à distance, mais parce que c'est un monde de fabrication pure et de confrontation à des personnages. Chacun projette ses fantasmes sur la personne qu'il choisit. Et la personne qui crée son annonce peut se réinventer à l'occasion. Comment se présenter ? Faut-il mettre ses vraies valeurs en avant pour être immédiatement compris ou, au contraire, se préserver par le mensonge ? En face, est-ce la naïveté et la crédulité qui vont être perçues, ou l'imaginaire et le fantasme ? Or le paradoxe, c'est que dans ces temples de l'imagination que sont les sites de rencontres règne finalement une pauvreté absolue, avec des annonces où les formules se répètent. Plus le site est sérieux, plus la répétition fait foi, c'est le commun qui règne. Sur les sites moins sérieux, les dérapages sont plus nombreux, assez dingues et très beaux. Les sites de rencontres ont formé un terrain qui permet aussi de ne pas s'engouffrer trop rapidement dans l'écriture d'une fiction, mais plutôt de s'ancrer dans un contexte.

Comment avez-vous décidé de l'évolution du récit, du choix des images, des retraits... ?

D. G. : Après les 100 premières pages, je faisais une overdose de ce jeu qui conduisait une écriture chaotique, avec trop de bruit et pas assez de structure, pas assez de projet. Il a fallu reprendre

KAI PFEIFFER

"Les traditions artisanales de la BD sont beaucoup trop ennuyeuses pour nous."

le contrôle sur les 50 dernières planches qui, au fond, se sont facilement faites puisqu'elles avaient une visée précise : combler le manque d'intelligibilité, structurer le récit et apporter des parenthèses d'accalmie graphique dans cette rivière de ruptures. Nous avons livré les clés de la vie de cette femme en utilisant, à ce moment-là, une seule technique graphique se développant autour du noir et blanc.

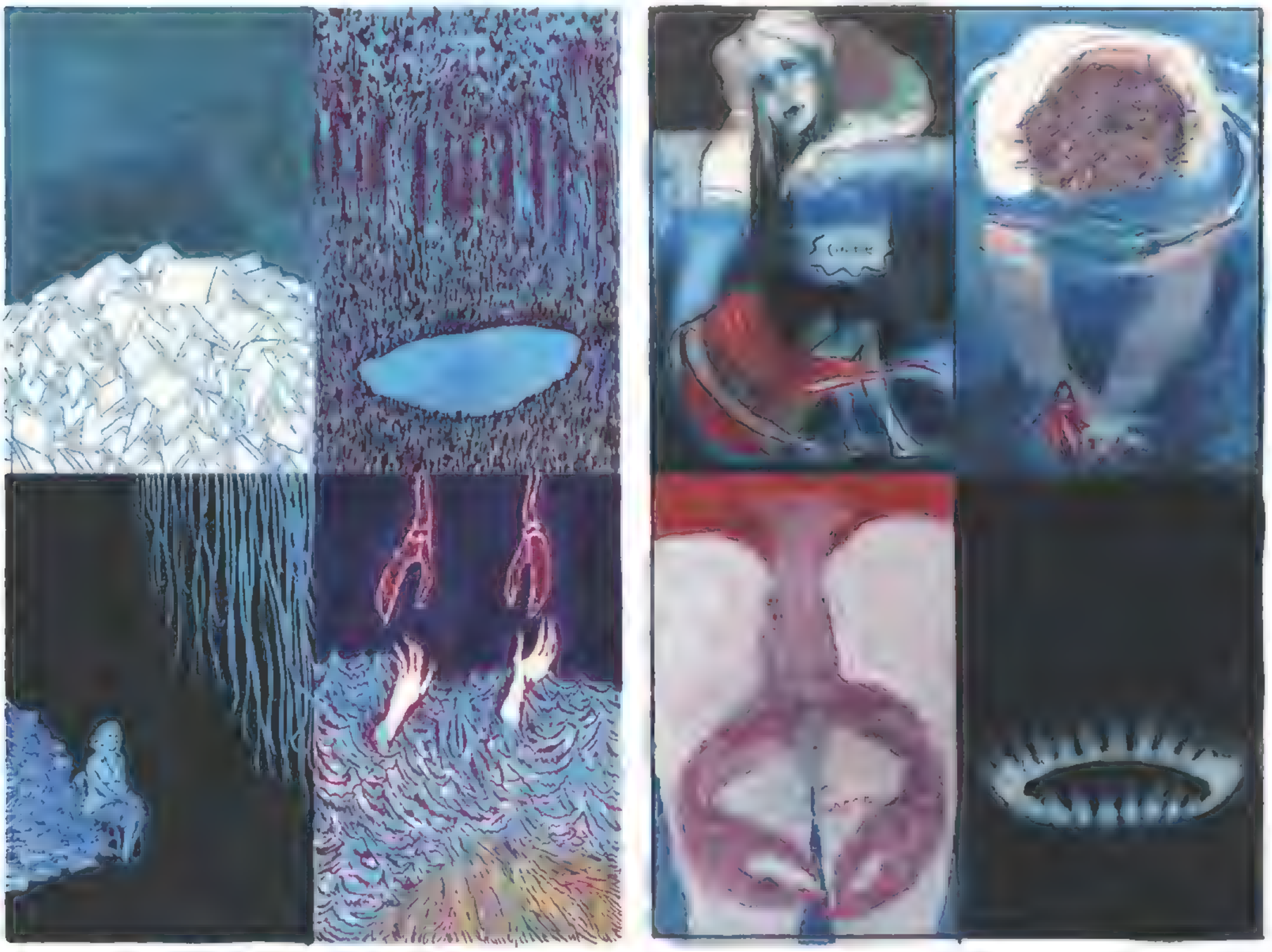
K. P. : Nous avons élaboré un système particulier pour éviter autant que possible d'écarter ou de jeter des planches. Au lieu de considérer certains dessins comme des fausses directions ou des contradictions, nous avons préféré remanier les passages sibyllins (ou ceux qui échappaient à la continuité de l'histoire). Nous avons préféré peindre directement par-dessus les dessins à corriger, plutôt que de faire des découpes. On a ajouté. C'est une très bonne méthode pour écrire une histoire en bande dessinée, très organique et physique, mais qui ne peut fonctionner que dans le cadre d'une collaboration ou d'un dialogue créatif. Je ne pourrais pas retoucher mes dessins ainsi, mais c'est une tout autre dimension quand quelqu'un intervient sur vos planches.

Avez-vous réellement créé un style commun suite à ce travail ou est-ce par humour que vous présentez les choses comme cela ?

K. P. : Oui, nous sommes en train de développer un style commun pour des dessins que nous sommes en train de faire pour les expositions, en essayant d'emprunter chacun les tics et les manières de l'autre – non sans humour, en effet. C'est le plaisir de composer au sein d'un système où l'on ne peut plus dire qui fait quoi ! Cette idée de tout scénariser avant de dessiner est très courante, c'est même comme cela qu'on s'y prend dans la plupart des bandes dessinées classiques, depuis toujours : on scénarise, on dessine, et puis on encre les planches, on les met en couleur… Mais ce serait beaucoup trop ennuyeux pour nous ! Ça, ce sont les traditions artisanales de la bande dessinée, qui existent depuis la nuit des temps… Ça m'a bien fait rire de lire sur certains sites Internet : « Scénario : Kai Pfeiffer / Dessins : Dominique Goblet », et sur d'autres, l'inverse. À Bruxelles, on a prétendu que Dominique avait commencé des dessins que j'avais complétés ensuite, mais en fait, elle n'avait pas le temps, alors que l'inverse aurait été tout à fait possible.

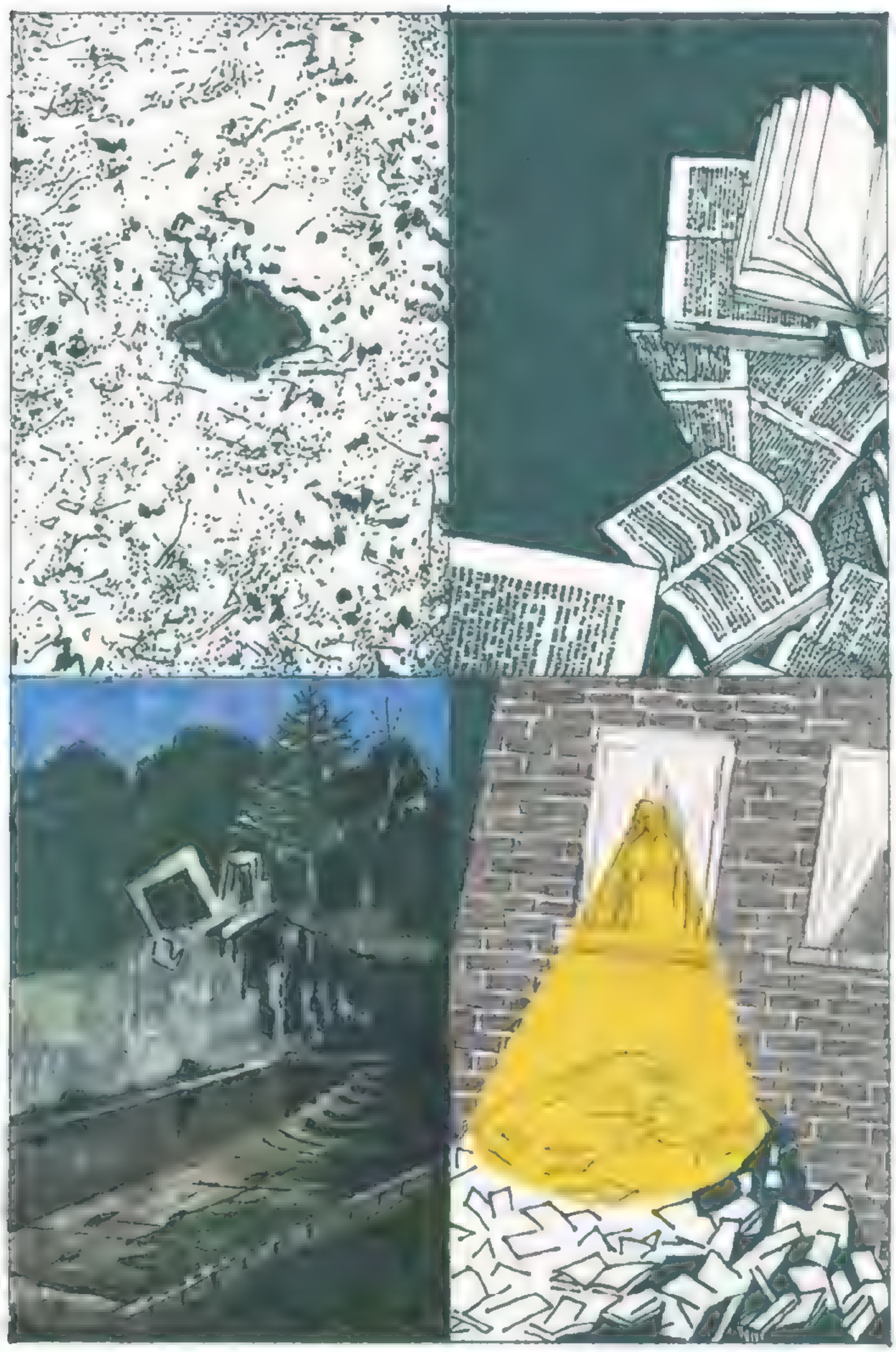
D. G. : C'est un principe important pour nous : il y a cette troisième force, ou cette troisième personne, qui n'est ni tout à fait Kai ni tout à fait moi. C'est d'ailleurs une recherche importante dans mon écriture, à titre personnel, en ce moment. Un grand nombre de mes livres récents reposent d'ailleurs sur ce principe de dialogue créatif, que ce soit *Chronographie* avec ma fille Nikita, ou mon travail avec Dominique Théâte, dans *Match de catch à Vielsalm*. C'est probablement une modalité que

Kai et Dominique développent un catalogue de symboles très personnels.



©ActesSud+Frmk

© Actes Sud + Frmk



j'ai trouvée pour exprimer un besoin de voyager en terre inconnue, d'ouvrir des portes que je n'ouvrirais pas seule. Cette recherche m'est tombée dessus sans que je m'en rende compte, et force est de constater que ça m'oblige à goûter à une cuisine que je préfère à la mienne. Il y a cependant un ingrédient indispensable à tous ces projets : il faut que les deux parties se sentent à égalité, dans des registres différents. Quand j'ai essayé de dialoguer avec le monde de Blanquet, si fort, si dense et si singulier, sur le moment, je n'ai pas réussi à imposer ma signature. Je me suis mise à dessiner dans son sens et ça n'a jamais abouti. Probablement étais-je trop impressionnée, mais je ne renonce pas à l'idée de trouver un modus vivendi pérenne entre nous. Ce rapport créatif n'est pas viable car tu te perds. L'inverse ne fonctionne pas non plus : il m'est arrivé de travailler avec des gens fascinés par mon travail, et je me suis ennuyée. Avec Nikita, qui avait 7 ans lorsque nous avons entrepris l'écriture de ce journal dessiné, la fascination ne pouvait pas exister, elle n'en avait pas l'âge. J'insufflais l'énergie et je proposais le jeu, elle amenait la fraîcheur de la désinhibition et de l'insouciance. Personnellement, j'avais des préoccupations, comme celle de réussir mon dessin pour l'encourager à continuer. Si je la dessinais mal ou moche, aurait-elle été vexée ? Quand ces questionnements ont commencé à l'effleurer également, nous avons réussi à les dépasser en nous repliant sur la notion de plaisir. Je lui ai dit de ne pas s'inquiéter pour ses dessins. Nikita, Dominique Théâte ou Kai sont des natures désinhibées. Et par réaction, je le deviens également. Dans ces cas-là, le jeu prime, l'inquiétude s'évanouit et seule compte la magie des potentialités. Le raté fait même partie du processus, ce n'est plus une fatalité que l'on affronte seul. Ne pas être à la hauteur peut même devenir moteur de joie.

Mais vous vous distinguez clairement l'un de l'autre. En tant qu'individus et en tant que créateurs, on ne peut pas parler d'un mélange complètement homogène dans l'écriture…

K. P. : Aujourd'hui encore, il y a un véritable désir chez les lecteurs d'identifier la paternité de telle ou telle image, de comprendre qui est à l'origine de quoi. C'est assez drôle, mais nous ne révélons rien. Chacun peut se plonger dans l'image et imaginer les réminiscences, les citations de l'un et de l'autre. Dominique a refait certaines de mes cases, en les changeant totalement ! Puis je les ai reprises à nouveau, en les modifiant une nouvelle fois du tout au tout, en tenant compte cette fois-ci des transformations de Dominique. Souvent, les images d'origine ont totalement disparu sous les copies de copies.

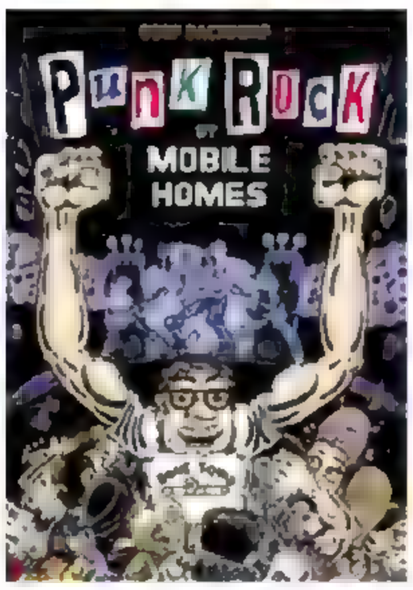
D. G. : Nous refusons de détailler la construction du livre, mais la dynamique du dialogue laisse transparaître deux personnalités distinctes. La dimension poétique de Kai a ouvert des formes incroyables dans le dialogue. Je voulais le plus souvent structurer le récit, éviter la formule bruitiste chaotique en revenant à la séquence, en mettant du sens. Pour moi, il est important que l'on comprenne qu'il y a beaucoup de sensible, de vécu : de la famille, du lien et de l'interaction réelle. L'amour, c'est une chose dont j'ai du mal à me passer.

Plus si entente, de Dominique Goblet et Kai Pfeiffer, coédité par les éditions Frémok et Actes Sud BD.

Merci à Thierry Van Hasselt et Ève Deluze.

ABONNEZ-VOUS À KABOOM

... ET RECEVEZ 1 CADEAU AU CHOIX*



Punck Rock & Mobile Homes
DE DERF BACKDERF
(ÇA ET LÀ)

Palepoli
D'USAMARU FURUYA
(IMHO)

FORMULE 4 NUMÉROS
30€
AU LIEU DE 31,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS
60 €
AU LIEU DE 63,60 €
+ 1 CADEAU

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #8

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié), accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à :
2B2M - Kaboom, Service Abonnements, 5 passage du Chantier, 75012 Paris
Oui, je m'abonne à *Kaboom* selon la formule choisie. Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M.

Nom :.....

Prénom:.....

Adresse :.....

.....

Code postal :..... **Ville:**.....

Date de naissance:..... **Tél. :**.....

E-mail :..... **Profession :**.....

Choisissez votre formule :
❑ **FORMULE 4 NUMÉROS** à 30 €
❑ **FORMULE 8 NUMÉROS + 1 CADEAU AU CHOIX** à 60 €**
❑ **RÉABONNEMENT**

Cadeau choisi* (par ordre de préférence) :

1..... **2**.....

Signature obligatoire :

Offre réservée à la France métropolitaine (autres pays, nous contacter au 0143422269). Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le service Abonnements de Kaboom au 0143422269.

* À choisir parmi la liste des cadeaux proposés (dans la limite des stocks disponibles). Cadeau offert uniquement dans le cadre d'une souscription d'un abonnement de 8 numéros.
** Cochez la case correspondante. KABOOM08

Miyako Maki
PIONNIÈRE DU MANGA

© Miyako Maki / Le Lézard Noir

Au Japon, le paysage de la bande dessinée, l'image de la femme et la prise de conscience de la liberté sexuelle n'auraient pas été tout à fait les mêmes sans l'œuvre de Miyako Maki, pionnière à plus d'un titre.

— PAR STÉPHANE BEAUJEAN — TRADUCTION D'AURÉLIEN ESTAGER —

Miyako Maki commence sa carrière en 1957, avec des bluettes pour jeunes filles distribuées en librairie de prêt. Elle compte à l'époque parmi les rares femmes, avec Masako Watanabe et Hideko Mizuno, à exercer le métier de mangaka dans un milieu qui, paradoxalement, confesse ne pas connaître grand-chose aux femmes. Elle rencontre à cette époque son mari, Leiji Matsumoto, le futur créateur de *Capitaine Albator* et de *Galaxy Express 999*, de trois ans son cadet, qui verse lui aussi dans le manga pour jeunes filles en tant que spécialiste du dessin animalier mignon. Ensemble, ils collaborent le temps de quelques livres et réalisent des expériences formelles comme *Le Champignon d'argent*, dessiné d'après des prises de vues réelles comme un film d'animation. Tout au long des années 1960, alors que les éditeurs encouragent à déplacer l'action en Occident et à mettre en scène des héroïnes caucasiennes, l'œuvre de Miyako Maki se distingue au contraire par sa volonté d'ancrer ses récits dans le Japon contemporain, s'attachant à dépeindre la beauté modeste de ses adolescentes. Dans ce pays encore en reconstruction, ses intrigues touchent la jeunesse en plein cœur en donnant voix à son désir brûlant pour toutes les jolies choses qu'apporte la modernité, sans jamais occulter la réalité de leur société paupérisée. La popularité de Miyako Maki devient telle que l'une de ses héroïnes se voit consacrer par un fan-club dédié et que ses dessins servent bientôt d'inspiration à la création de la poupée Licca-chan, alter ego japonais

CI-DESSOUS
Miyako Maki installe un canon de féminité à la silhouette longiligne.

© Miyako Maki / Le Lézard Noir

C'est la voiture de la voisine du dessous.
Oh, c'est mon mari ! Ils ont dû se rencontrer à la gare.
Heureusement que je suis tombé sur vous, il n'y avait aucun taxi de libre !
...
Non, il est tard... Et votre mari est en déplacement à l'étranger...
Oh je comprends, si votre femme l'apprend ...
La lumière est éteinte. Votre femme doit dormir.
Entrez donc un instant, je vais vous servir un verre d'eau fraîche.
© Miyako Maki / Le Lézard Noir

À DROITE
Le manga sert ici de support au portrait d'un Japon de son temps.

de Barbie, dont le succès sans équivalent montre à quel point le stéréotype de la jeune fille chez Maki, avec ses grands yeux sombres et sa silhouette élancée, reflète la représentation d'une féminité moderne, à l'époque, encore naissante. Vers la fin des années 1960, l'auteure devient l'une des premières artistes à publier des récits pour femmes adultes. Rétrospectivement, elle est considérée comme l'une des actrices les plus importantes dans la constitution du genre. Les récits des *Femmes du Zodiaque*, réalisés au début des années 1970, comptent parmi ses premiers et plus célèbres travaux. Le langage y révèle une grande modernité dans les découpages et démarque à jamais Miyako Maki dans la peinture de la féminité en manga.

Quel genre de mangas aimiez-vous lorsque vous étiez enfant ?
Quand la guerre du Pacifique a éclaté, je n'avais pas encore la possibilité de lire des mangas. J'ai commencé à en lire vers l'âge de 8 ans. Les éditions Shôgakkan publiaient alors des *gakunenshi*, des magazines conçus pour accompagner les écoliers tout au long de leur scolarité qui contenaient quelques planches de bande dessinée. Mais à cette époque, je n'avais pas vraiment conscience de ce que je lisais. J'ai réellement découvert le manga en tant que forme d'expression après le lycée. Je venais de démissionner de la banque où je travaillais pour rejoindre l'entreprise de distribution de livres que venaient de créer mes parents. Pour la première fois, j'ai lu des mangas en grande quantité, mais ceux-là racontaient en un volume une histoire complète, contrairement aux mangas plus anciens et plus courts. J'avais beaucoup de mal à m'exprimer par écrit, et j'ai senti que cette forme de manga me le permettrait. Je me suis alors mise à dessiner en essayant de suivre, autant que possible, les instructions qu'Osamu Tezuka avait laissées dans les marges de son *Manga Daigaku*, ou bien en décortiquant mes différentes lectures. Je n'ai pas eu de maître à penser ni de modèle. J'ai appris en lisant les livres que vendaient mes parents, j'ai acheté une grande quantité de papier et j'ai commencé à dessiner sans savoir ce que je faisais. Après avoir terminé mon premier livre de 128 pages, que j'avais peaufiné au point de faire une couverture à rabats et en couleurs, je suis allée montrer mon travail au directeur de Tôkôdô, l'éditeur d'Osamu Tezuka. Il m'a dit qu'il ne pouvait pas publier mon livre, mais qu'il voyait dans mon travail un enthousiasme séduisant et qu'il allait m'apprendre à dessiner. Il m'a alors confié des manuscrits de Tezuka pour que je les étudie, et c'est comme ça que tout a commencé. J'ai réalisé un second projet de livre, que je suis allée présenter à différents éditeurs. Ils m'ont alors proposé du travail. Au début, j'acceptais toutes les commandes, et je me suis retrouvée à multiplier les voyages entre Tokyo et Osaka. Ma mère m'a conseillé de m'installer dans la capitale, ce qui était rare pour une femme à l'époque. J'ai ainsi commencé à travailler pour tous les grands éditeurs : Kôdansha, Kôbunsha, Shôgakkan... J'arrivais à tenir le rythme tant que mes histoires paraissaient dans des mensuels, mais lorsque j'ai commencé à être publiée dans les revues hebdomadaires, la cadence est devenue infernale. J'avais un goût très affirmé pour les histoires et ne me sentais pas capable de dessiner autre chose que des *shôjo*. Avec l'âge, ma vision du monde a changé, j'ai eu envie d'écrire des histoires différentes, mais en même temps, j'avais

MIYAKO MAKI
"J'ai découvert le manga en tant que forme d'expression après le lycée."

© Miyako Maki / Le Lézard Noir

CI-DESSUS
Même si le trait est sensiblement différent, l'influence de Kazuo Kamimura se fait souvent sentir.

> ***"J'ai voulu raconter des histoires de femmes fortes qui ne se laissent pas abattre par les difficultés, des histoires pour donner du courage aux lecteurs."***

le sentiment qu'elles ne conviendraient à aucune des revues pour lesquelles je travaillais, car elles étaient toutes dédiées au lectorat féminin. C'est alors que les magazines destinés au public masculin ont commencé à me proposer du travail, et j'ai pu construire des intrigues plus adultes. C'est dans ce cadre que j'ai dessiné *Les Femmes du Zodiaque*, dont les histoires courtes ont été publiées dans le magazine *Josei Jishin*. Je ne crois pas du tout à l'astrologie, je trouve même ça assez idiot, mais c'est une idée qui m'est venue pour justifier mon désir de mettre simultanément en scène une grande galerie de personnages sans me répéter. J'ai voulu raconter des histoires de femmes fortes, qui ne se laissent pas abattre par les difficultés, des histoires pour donner du courage aux lecteurs. À ce propos, est-ce que le concept de *shinjû*, le double suicide amoureux, existe aussi en France ?

Non, il n'existe pas de terme pour résumer cette idée. On parle d'amour tragique, mais c'est différent.
Cela existe au Japon depuis l'époque d'Edo, dans les pièces de Chikamatsu Monzaemon, par exemple. Ce n'est pas un acte tragique, il s'agit de mourir pour permettre à son amour de s'épanouir librement. Ce n'est pas une défaite. De manière inconsciente et non articulée, je pense que j'avais à l'époque envie de parler des combats pour la liberté, et notamment pour la liberté sexuelle. Les relations hommes-femmes étaient en train de changer lentement, mais il n'y avait pas de révolution comme en Occident. Beaucoup de tabous et de contraintes liés à l'environnement social pesaient sur les Japonais, et il restait difficile de passer outre pour vivre son amour en toute quiétude. Je ne sais pas si la manière dont j'évoquais ces tabous et dont mes personnages s'en affranchissaient a pu choquer à l'époque, mais il est certain que mes histoires étaient suivies avec beaucoup d'intérêt. Peut-être qu'elles ont marqué les lecteurs... Et si chacun avait été libre d'aimer, je n'aurais peut-être pas eu d'histoires à raconter.

La sexualité est au centre de vos œuvres, ce qui est très étonnant pour l'époque.
Je voulais vraiment parler de la sexualité sous toutes ses formes. Pas simplement pour faire de l'érotisme, mais aussi pour montrer le développement de mes personnages, dont la sexualité était l'une des composantes psychologiques les plus importantes. Je ne pouvais ni me permettre de traiter cela à la légère, ni l'occulter. Il n'y avait pas vraiment d'ambition de commentaire social, mais je voulais que les lecteurs prennent le temps de réfléchir sérieusement à toutes ces questions, qui étaient au centre de ma propre réflexion.

La sexualité que vous représentez semble très en avance sur son temps. Les histoires d'amour lesbiennes ou de sadomasochisme étaient-elles courantes dans les années 1960 ?
Non, c'est vrai. Mais je n'ai pas non plus eu l'impression de me poser en initiatrice. Je voulais simplement explorer le potentiel de toutes les sexualités. Il m'était au fond plus facile de dépeindre le saphisme que de mettre en scène la norme sociale hétérosexuelle, et il en va de même pour le sadomasochisme, sauf qu'à l'époque, la pratique du *kinbaku* (l'art du bondage japonais, réalisé avec des arrangements de cordes complexes, ndlr) était assez répandue. De nombreux livres sur la question étaient accessibles, certains d'ailleurs publiés à compte d'auteur. Je trouvais qu'il y avait quelque chose d'insensé dans le fait de se laisser ligoter, et je voulais montrer la beauté de ce geste que je trouve très romantique. Tout cela n'avait pour moi rien de choquant. Avec le travail que faisaient mes parents, j'avais baigné dans les mangas avant-gardistes, érotiques, avant de découvrir le SM. Ce qui pouvait choquer une femme ordinaire, je le percevais comme un produit de consommation courante, destiné à être vendu sur des étals.

Votre dessin permet de saisir d'un seul coup d'œil le style vestimentaire de l'époque à laquelle se situe l'histoire. Les expressions de vos personnages sont riches et travaillées, et votre découpage

Cette nuit-là, le vent qui souffle du col de Kewaizaka tourbillonna autour de la maison jusqu'au petit matin.
Comme le feu des enfers qui punit les pécheurs...
© Miyako Maki / Le Lézard Noir

À DROITE
La jouissance est représentée avec une certaine franchise.

très expressif. Y a-t-il des choses qui vous ont inspirée et qui ont forgé ce style ?
J'ai toujours pensé la composition en termes de double page et à la manière dont celle-ci doit guider le regard du lecteur, d'une image à une autre, vers le point d'arrivée, afin de provoquer l'effet désiré. Je commençais souvent par placer le texte avant de dessiner les expressions de mes personnages. Personnellement, j'ai toujours travaillé à réduire la quantité de texte dans les bulles pour me reposer sur l'image et permettre au lecteur de suivre une histoire, même sans lire le texte. Le manga étant un art visuel, le regard du lecteur doit glisser de manière fluide sur la page. Ma grammaire vient en grande partie des consignes laissées par Tezuka, qui, le premier, a eu recours aux techniques cinématographiques, comme le gros plan. Quand je travaillais sur un livre, je ne déléguais pas la mise en page à mon éditeur, je tenais à m'en occuper moi-même pour décider où insérer les pages de garde et les illustrations. Pour moi, l'histoire est un élément très important des mangas, mais l'effet visuel que ressent le lecteur lorsqu'il pose les yeux sur la page l'est tout autant.

Y a-t-il des artistes qui vous ont marquée à vos débuts ?
En ce qui concerne le dessin, je n'ai été influencée par personne en particulier. Je me suis toujours efforcée de travailler à un style personnel. Mes sources d'inspiration ont surtout été les livres d'images, les vieux documents, que je manipulais dans la boutique de mes parents, plus que les travaux des autres. J'amassais par exemple depuis le lycée des documents de l'époque d'Edo, car je me suis toujours intéressée à l'histoire de la mode au Japon et en Occident. De la même manière, au lieu de me documenter dans une bibliothèque, je préférais voyager et me documenter directement sur place. C'est réellement comme ça que je me suis créée. S'il y a toutefois un auteur que je peux citer, et dont la sensibilité et la manière de penser m'ont touchée, c'est Kazuo Kamimura. Pas sur un strict plan technique, mais pour l'atmosphère qui se dégage de ses œuvres. Comme lui, je n'aime pas les femmes qui se lamentent et préfère celles qui trouvent la force de se frayer un chemin à travers les difficultés qu'elles rencontrent. J'aurais aimé dessiner aussi bien que lui, mais il est plus doué et plus proche, par sa gestion de l'espace, de la grammaire des peintres japonais.

Votre mari, Leiji Matsumoto, compte parmi les premiers auteurs de *shônen* à avoir introduit des personnages féminins forts, combatifs, et à les traiter à l'égal des hommes, ce qui est aujourd'hui encore assez rare. Pensez-vous avoir eu une quelconque influence sur lui ?
Je pense, oui. Notamment parce que nous avons beaucoup travaillé ensemble, et que je m'occupais du dessin des filles, et lui de celui des garçons et des animaux, domaine dans lequel il excellait.

Dans quel contexte est née la poupée Licca-chan, l'équivalent japonais de la poupée Barbie ?
C'était en 1966. Je faisais des mangas pour jeunes filles et adolescentes, pas encore des histoires pour adultes, et le fabricant Takara Tomy s'est inspiré des visages et des proportions de mes personnages pour la concevoir. À l'époque, j'ignorais beaucoup de choses, et le système des droits d'auteur n'existait pas encore au Japon. Tout ce que j'ai retiré de cette expérience, c'est donc le prestige d'être « la mère de Licca », ce qui me convient très bien ! Mais tout de même, je regrette la manière dont les choses se sont déroulées… ◆

Les Femmes du Zodiaque, de Miyako Maki, volume 1 disponible aux éditions Le Lézard Noir (volume 2 à paraître en mars 2015).

Merci à Stéphane Duval, des éditions Le Lézard Noir.

Matthieu Blanchin

QUAND VOUS PENSIEZ QUE J'ÉTAIS MORT

Après s'être attaqué à la biographie de Calamity Jane, Matthieu Blanchin revient aux récits intimes des débuts de sa carrière chez Ego Comme X, avec le témoignage de l'expérience traumatisante du coma. Ce magnifique ouvrage ne s'arrête pas à la gravité de son sujet et propose un traitement graphique tout en puissance, qui ose l'expression par le trait plus que par la figuration.

L'idée du livre est arrivée à la fin de mon coma. La question de la conscience m'a toujours intéressé. J'avais à tout prix besoin d'exprimer mon sentiment de comateux, qui a en partie conscience de son environnement. Par exemple, je reconnaissais les personnes qui s'approchaient de moi ou j'éprouvais une souffrance terrible quand on me massait comme un morceau de viande. Je me sentais terriblement frustré de ne pas pouvoir communiquer avec mes proches qui se tenaient près de moi, alors que je ressentais clairement leur présence. Après mon réveil, de nombreux soignants, médecins, infirmières m'ont dit n'avoir jamais entendu ce type de témoignage. Je sentais qu'écrire ce livre allait m'aider à tourner la page, à pacifier mon histoire. Lors des premières années, je craignais de ne pas trouver les outils graphiques pour traduire cette expérience unique. J'ai multiplié les débuts de récits, en vain. J'ai tout de même pu intégrer à la version finale quelques pages de ces essais, celles où je dévale une montagne enneigée, nu, que j'avais dessinées dès le début de ma convalescence. Je pressentais qu'un jour je ne sentirais plus la même nécessité d'écrire ce témoignage. Animé par l'urgence, je ne me suis pas trop encombré de questionnements esthétiques. Voilà pourquoi je me suis engouffré dans le format que j'utilisais déjà sur *Martha Jane Cannary*.
Je réalise aujourd'hui qu'il y a eu une continuité esthétique dans mon parcours de dessinateur. Je constate une cohérence, alors que mon parcours fut interrompu par le coma puis par l'arrêt complet de la pratique du dessin pendant l'année et demie qui a suivi mon réveil. C'était la première pause dans ma vie de dessinateur adulte. À la reprise, dans cette nouvelle vie, il m'a fallu approfondir la question de « comment traduire au mieux la vie par le dessin ». Réflexion que j'avais initiée depuis la fin de mes études et à la découverte des grandes références qui allaient me construire, comme Arthur Rackham, Gus Bofa ou encore mes professeurs Jean-Michel Nicollet ou Yves Got. J'ai objectivé un processus qui m'apparaissait naturel, spontané, auparavant ; je sais aujourd'hui que mon dessin recherche l'expression des sentiments et des émotions par l'exercice d'un geste puissant, d'un travail sur le trait plus que sur la figuration.
Dans ce livre, en quatre bandes, j'ai souvent pris le risque d'être trop dense, voire étouffant. Le risque aussi que le geste soit occulté par les détails que j'aime souvent ajouter, comme les lumières, les décors. Je suis un dessinateur du poignet, et non du bras. Je dessine sur des petits formats. Finalement, je suis assez satisfait de l'équilibre trouvé. Écrire m'a fait revivre complètement l'expérience, dans toutes ses ambivalences. Il y eut parfois de réelles plongées en léthargie. De plus, j'ai pu aussi contacter des éléments enfouis dans mon inconscient d'enfant, faire des ponts et trouver certaines origines à mon coma. **Propos recueillis par Stéphane Beaujean**

Blanchan ©Futuropolis, 2015

...De l'intérieur de mon crâne jaillissent des summums de cognements, vastes et SOURDS, m'acculant à des seuils de souffrance inconcevables...

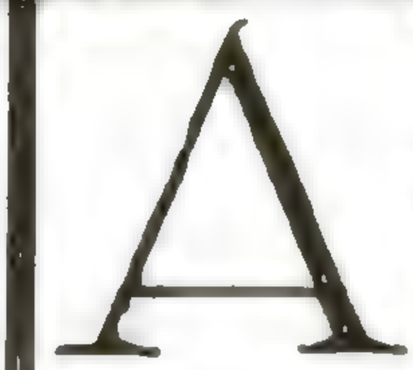
...À chacun de ces paliers, une CONSTANTE émerge.
Soudain, une anesthésie aussi furtive que complète me laisse, le temps d'un inspir, l'occasion d'un repérage...

De fait, à chaque palier, je vis simultanément une DOUBLE EXPÉRIENCE...

Pour tenter d'en parler, je vais nommer les 2 PÔLES principaux de cette EXPÉRIENCE: ALPHA & OMÉGA.
Alpha s'exprime plutôt en mouvements d'expansion et Oméga plutôt en mouvements de contraction.
BMF!

Oméga, c'est le règne de toutes les crispations douloureuses. C'est l'Empire de la confusion, des visions troubles, des sols glissants... Mes sensations y sont hachées menu, entassées et enfouies dans des profondeurs insondables. Quelques songes nauséeux sont exhalés de ces abîmes. Là, j'échoue à tenter d'arracher un sens à des codes que je ne comprends plus.

En Alpha, je vis l'expansion de mes facultés dans un étirement au départ assez agréable. Et puis mes 5 sens sont brutalement projetés, éparpillés aux confins de l'univers! Après un accès de PANIQUE, à me sentir ainsi DIFFRACTÉ, s'installe en moi la douce et fraîche sensation d'être allongé sur un immense tapis de fleurs de chèvrefeuille.



Une large part de ma conscience, apaisée, commence à goûter les perceptions de mes sens. Et à cet instant tout cela me semble si NATUREL... Mon OUÏE frétille de joie: j'entends très distinctement une sorte de doux feulement, vibration provoquée par le frottement tangentiel de la membrane la plus externe d'une galaxie lointaine sur ma nouvelle peau, étendue à des milliers de km^2...

Merveilles...

Blanchon©Futuropolis 2015

Blanchin©Futuropolis 2015

Là, ma VUE, avant d'être propulsée vers la Voie lactée, m'offre un vol au RALENTI, en rase-motte sur la surf-ace de la Lune...

Mais, déjà, ce sont mes narines qui me prennent par la main et m'entraînent avec vigueur dans un vagabondage olfactif. Je me sens devenir SPHÉRIQUE...

WOOOW!

...De continent en continent je hume les FORÊTS de la TERRE ENTIÈRE...

...Avec pour seule boussole une curiosité insatiable pour les HUMUS, les RÉSINES et les FLORAISONS, mon ODORAT se déplace à la vitesse de l'intention!

Quel bonheur !

TRIBUNE

Jean-Christophe Menu

DIX ANS DE PLATITUDE

Le goût de Jean-Christophe Menu pour la création dépasse de loin le cadre de la bande dessinée. Personne n'aura mêlé autant que lui le médium à sa propre vie, tout le long de son parcours personnel et artistique. Jean-Christophe Menu s'est en effet investi dans chacun des domaines de la création du livre avec un seul et unique projet, presque une obsession : rechercher et définir de nouvelles formes. Il a ainsi développé en tant qu'auteur une forme d'écriture, en tant qu'éditeur des formes de livres, et en tant que critique une forme de « bande dessinée » au sens où l'entendait Serge Daney lorsqu'il évoquait le « cinéma », c'est-à-dire un médium, mais aussi « un monde à découvrir, et peut-être rien de moins que le monde à habiter ».

Dix ans de platitude, qui s'ouvre ci-contre, fait suite à la publication de *Plates-bandes*, en 2005, un texte d'opinion « assurément "juge et partie", dont l'enjeu était de contribuer à définir les vieux tenants et les nouveaux aboutissants d'un contexte précis : le champ éditorial de la bande dessinée en France en janvier 2005 », comme le définissait l'auteur lui-même il y a quelque temps. À l'époque, Jean-Christophe Menu est le principal animateur de la maison d'édition L'Association, qu'il a contribué à créer en 1990 avec une bande d'amis. La maison s'inscrit férocement en lutte contre le standard dominant du divertissement, le format calibré et industriel qui a cours depuis des décennies. Un standard qu'il rebaptise, en raison de sa couverture en carton et de sa pagination, sous le nom de « 48CC ». L'Association, dans sa politique éditoriale, cultive alors les esthétiques singulières, les formats hors normes et les genres ignorés ou méprisés par le médium, tels que le mémoire, l'exercice de style, la poétique… À mesure que leur popularité croît, ils deviennent le fer de lance d'un courant réformateur composé de plusieurs microstructures éditoriales qui finissent, peu avant la fin des années 1990, par percer à la surface des médias, notamment grâce à *Persepolis*, de Marjane Satrapi, qui devient un succès planétaire et commercial sans commune mesure. Lorsque Menu écrit *Plates-bandes*, l'industrie a plié, le roman graphique et les esthétiques singulières s'imposent, et commencent même à s'institutionnaliser chez les plus grands éditeurs. La situation, en apparence une victoire des alternatifs, laisse apparaître quelques fissures que l'auteur-éditeur s'empresse de coucher sur le papier. Il poursuit sa réflexion dès l'année suivante, le temps de trois livraisons solides d'une revue critique intitulée *L'Éprouvette*. Puis plus rien, en dehors d'une thèse qui fut malheureusement mal diffusée en raison des problèmes structurels que connaissait L'Association au moment de sa parution, début 2011. Janvier 2015. Dix ans pile après avoir livré ses analyses dans *Plates-bandes*, Jean-Christophe ne dirige plus L'Association, et le paysage créatif et industriel de la bande dessinée a changé. Pour le meilleur comme pour le pire. *Kaboom* accueille dans ses pages cette réflexion de Jean-Christophe Menu, un audit sans complaisance qui annonce sans doute les mouvements et transformations des dix prochaines années.

Stéphane Beaujean

jeudi dix ans de platitude

FIG. 299.
Fissure de la joue gauche.

En tentant de reprendre les principales assertions de *Plates-bandes* et de voir sur ces bases où semble en être le paysage de la bande dessinée francophone aujourd'hui, je ne me positionne pas du tout de la même manière qu'à l'époque. *Plates-bandes* est paru en janvier 2005 à L'Association, maison d'édition dont j'étais le principal responsable, et ce *lieu-là* était indissociable de ce qui y était dit. Aujourd'hui, mes enjeux et mon positionnement ne sont plus du tout les mêmes, et le contexte a radicalement changé. Essayer d'analyser le contexte actuel à la lumière de *Plates-bandes*, dix ans après, ici, sera l'occasion de vérifier que les sonnettes d'alarme tirées à l'époque sonnaient parfois plutôt juste, mais aussi de se demander si la morosité généralisée dans laquelle nous nous sommes engoncés peut encore comporter quelques issues[1].

Revenons donc sur les principaux postulats de ce bon vieux *Plates-bandes*. J'y constatais notamment que la bande dessinée souffrait encore alors de l'hégémonie de la forme la plus commerciale et industrielle du genre. Le « 48CC » (48 pages, cartonnée, couleurs, l'acronyme ayant été forgé pour l'occasion) dominait encore le paysage, avec toute l'idéologie de héros, de thèmes, de gags ou d'aventures, relayés par une corporation de pseudo-spécialistes pour qui seule cette forme (avant tout économique) avait valeur de bande dessinée, et formait un repoussoir pour d'autres personnes qui auraient pu s'intéresser aux autres potentialités de ce moyen d'expression. Un standard éclipsait donc les autres possibilités du langage, ainsi que les tentatives des « éditeurs indépendants » d'amener des formes nouvelles, tant sur le plan du fond que sur celui de la forme des livres. Mais en fait, on le constate aujourd'hui, cette prédominance du 48CC, qui durait depuis les années 1980, commençait à arriver à son terme au début des années 2000. Non pas que ce standard et tout ce qui l'entoure soient morts, au contraire : il s'agit toujours de la forme dominante commercialement, mais la place hégémonique que prenait le 48CC, ainsi que le sous-discours critique qui l'accompagnait pour le justifier, ont cessé d'occuper le premier plan symbolique. Ce registre n'en est plus qu'un parmi d'autres, et même s'il a conservé son circuit de fans et de spécialistes autoproclamés, il ne fait désormais plus écran à d'autres potentialités de la bande dessinée. Le fait que cette forme-là, qu'elle englobe *Black Sad*, *Les Blondes*, ou de bien meilleures choses[2], soit considérée comme « LA BD », dans l'ignorance de ses autres formes et volontés, semble désormais derrière nous.

C'est quelque part une très bonne nouvelle puisque nous avons été nombreux à lutter contre cet état de fait, contre ce *mainstream* industriel qui prenait toute la place et empêchait d'autres approches de se développer sur le terrain de la librairie. Si le 48CC commercial se porte toujours aussi bien, le fossé s'est creusé entre lui et les autres formes qui ont pu se développer. Il y a eu une évolution de l'*image publique* de la bande dessinée, qui est allée vers un mieux, en reléguant le gros de la production *mainstream* à la place qui était la sienne : un divertissement facile et bas de gamme, souvent un objet de caddie, qui n'avait pas à prétendre à être autre chose que ce qu'il est, et surtout pas de l'Art. L'amalgame de toutes les catégories de bandes dessinées, subordonné à la série formatée en 48CC, tel que l'on a pu le déplorer pendant plus de vingt ans, semble heureusement dépassé. Enfin, la bande dessinée a explosé dans sa diversité.

Appareil. 1er temps. 2e temps. 3e temps.

FIG. 1178. – Lavage de l'estomac.

C'est un premier acquis, mais comme nous allons le voir, il comporte un fameux revers de la médaille. La principale sonnette d'alarme de *Plates-bandes* concernait la récupération par l'industrie éditoriale (autrement dit, « les gros ») des tentatives et des efforts qu'avaient accomplis les « éditeurs indépendants » dans les années 1990 et au début des années 2000 (L'Association, Cornélius, Fréon, Amok, Les Requins Marteaux, Atrabile, La 5e Couche, 6 Pieds sous Terre, Ego comme X, etc.). Cette récupération qui s'esquissait alors n'a pas faibli, et a atteint un tel niveau depuis dix ans que la distinction entre « indépendant historique » ou faux indépendant, petit ou gros, intègre ou profiteur, a totalement contaminé le paysage. Pour ceux qui ont connu les années où cela avait un sens de *lutter* pour proposer *une autre bande dessinée*, nous sommes face à une situation d'abdication, vidée de son sens. Il y a bien un large mouvement qui a débuté vers les années 2002-2003 dans le sillage du succès médiatique et économique du *Persepolis* de Marjane Satrapi, phase qui a conduit à la prolifération de nouveaux labels, ayant pris de plus en plus de place, et à la confusion totale où nous nous trouvons désormais. Tous les éditeurs « généralistes » ont misé sur le « roman graphique », même si *Persepolis*, comme le *Maus* d'Art Spiegelman sont restés des phénomènes isolés dans leur énorme succès économique, alors qu'ils ne l'étaient pas sur le plan créatif, laissant loin derrière, sur le plan des « chiffres », des œuvres au moins aussi talentueuses.

Il y a donc vraiment eu une époque particulière, entre 1990 et 2003 environ, où ceux qu'on a appelés les « éditeurs indépendants » pouvaient innover en réelle *alternative* au « microcosme BD » qui ne reconnaissait pas leurs tentatives comme faisant partie du « genre », ce qui arrangeait bien ces indépendants qui ne se reconnaissaient pas non plus dans la définition du « monde de la bédé » proposée par ses pseudo-spécialistes. Le début des années 1990 était à la fois difficile et exaltant : ni de véritable public, ni de véritable circuit de diffusion ne semblaient exister, mais elles représentaient un champ totalement libre à explorer, et qui n'intéressait en rien l'industrie de la « bédé ». Les livres des « indépendants » ont peu à peu été accueillis par la frange la plus ouverte des librairies « spécialisées », et la grande victoire aura été de pénétrer peu à peu la sphère des librairies généralistes. Car depuis des années, nous martelions que la bande dessinée devait sortir de son *ghetto* de circuit « spécialisé », et c'est sur ce terrain-là qu'a également eu lieu la plus grande récupération. Ce sont les petits indépendants qui ont permis à la bande dessinée de pénétrer les librairies généralistes avec des livres différents, d'autres sujets, d'autres expérimentations, d'autres formats, qui correspondaient plus à la littérature qu'au produit dérivé de télévision. Pour résumer grossièrement, avec l'autobiographie, le rapport au réel, l'absence de « héros », de limitation de pages, le plus souvent en noir et blanc, s'est développé ce qui a pris le nom de « roman graphique ».

Et ce sont les gros éditeurs qui ont peu à peu produit des ouvrages similaires, maladroitement d'abord, puis avec davantage de soin, et ont investi cette « niche », avec plus de force commerciale, replaçant les indépendants dans une marginalité où, désormais, ils survivotent. Leur production se restreint, s'amoindrit, ils font du *crowdfunding* pour passer un cap, on entend des menaces au sujet de leur survie, et même si la plupart sont dans la persévérance, leur importance semble appartenir à une époque qui s'éloigne. Le rôle historique de L'Association, qui a représenté le fer de lance de ce bouleversement, semble achevé : ses livres ne se dénotent plus du flux, ni par le fond, ni par la forme, ni par le discours qu'elle et d'autres avaient formulé contre cette « idéologie bédé ». Depuis la revue *L'Éprouvette* qui s'est achevée en 2007, ce discours n'existe plus, et la polémique semble dénuée de signification. La récupération a eu lieu, « l'idéologie bédé » est quasi morte et a cédé la place à ce panorama où le nouveau standard est beaucoup plus difficile à épingler, puisqu'il vient de partout. Le « marché », ses impératifs, qu'ils soient d'ordre commercial ou prestigieux, se sont déplacés, et désormais forme un nouvel écheveau d'imbrications tellement complexes que l'on en baisse les bras. Quel discours encore développer ? Quelles revendications encore exposer dès lors que la principale a été obtenue : faire passer l'idée que la bande dessinée pouvait être autre chose que du Schtroumpf, qu'elle méritait de faire partie intégrante de la « culture » et qu'elle était peut-être le langage le plus intéressant et le plus vivant de

ce début de siècle ? Mais dès lors que sur ses avancées même, elle a perdu le terrain au profit des marchands (tout sympathiques qu'ils soient parfois devenus…), c'est bien ce mouvement des « éditeurs indépendants » qui a été le dindon de la farce, comme toujours dans l'Histoire, lorsqu'une nouvelle génération pointe une voie où l'industrie peut s'engouffrer. Le problème est double : d'une part les précurseurs se retrouvent sur la touche, voire en voie d'extinction ; d'autre part la production qui prend la place est fatalement édulcorée. Car contrairement aux passionnés inconséquents, le monde marchand *cible* toujours et n'est jamais vraiment désintéressé. Ce qui se voulait il n'y a pas si longtemps comme un objet nouveau, qui contestait en soi le standard du 48CC en osant mettre *de la bande dessinée* dans ce qui ressemblait à un *livre*, est désormais, comme le prévoyait *Plates-bandes*, devenu un second standard : le prétendu « roman graphique ».

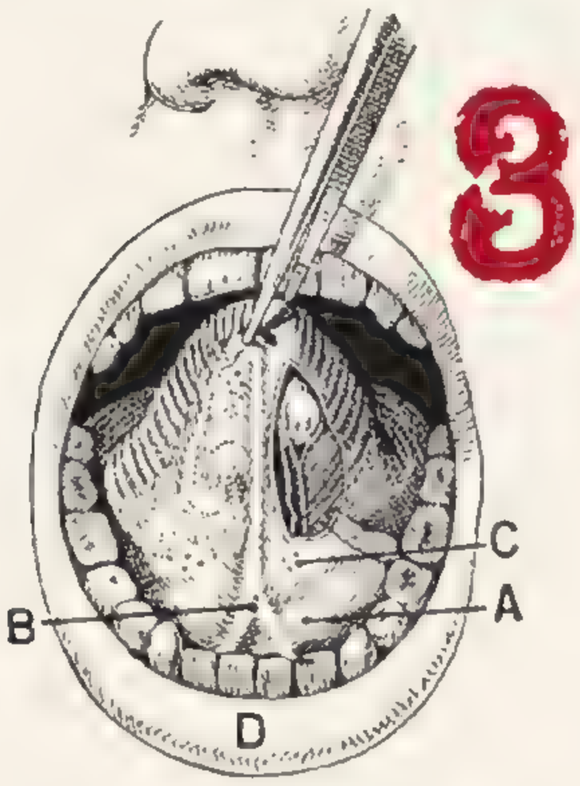


FIG. 294. — Langue relevée pour montrer le plancher buccal.

Plates-bandes mettait le doigt sur les premiers exemples de cette récupération et vulgarisation (collection « Écritures » de Casterman, « nouveau » faux Futuropolis, etc.). Ce mouvement a continué exponentiellement. Aucun gros éditeur de BD n'est demeuré en reste. Gallimard, d'abord timide à apposer sa prestigieuse marque sur des bandes dessinées, a passé le cap en l'inscrivant fièrement (après ses collections « Bayou », « Fétiche »… et « Fotoro »), et occupe une place dans le paysage qui semble aussi naturelle aujourd'hui qu'elle aurait semblé invraisemblable il y a quinze ans. Actes Sud a pris un petit espace non négligeable, ambitieux et de qualité : le fait que les « gros » puissent faire du bon travail participe au flou général (ce serait plus simple s'ils étaient tous idiots et nuls…). Ce petit milieu devient parfois un peu consanguin : Actes Sud a racheté Cambourakis après L'An 2 il y a quelques années, on a pu voir un livre coédité par Actes Sud et le Frémok (*Plus si entente* de Dominique Goblet et Kai Pfeiffer), on a pu assister à la création du label « Olivius », association entre Cornélius et les éditions de l'Olivier, qui ne semble pas avoir tenu les promesses du « roman graphique » transposé dans le secteur de l'Édition Littéraire et une diffusion plus importante. Les « indépendants historiques » et les acteurs plus nouveaux dans le secteur s'associent donc également parfois, comme si la confusion n'était pas déjà à son comble. Est-ce à dire que la dichotomie ancienne entre « petits » et « gros » n'a plus aucun sens ?

C'est désormais la bande dessinée « différente » qui a la faveur des médias, qui fait « bien » d'être lue, et qui a été dénommée pour plus de commodités « roman graphique »… Mais ce qui est mis en avant en général est désormais aussi un produit, même si c'est un produit moins catastrophique que le 48CC. Sur le fond, il y a prime au sujet, car seul le *sujet* peut être paraphrasé. Exactement comme pour le roman au succès potentiel de la rentrée littéraire, il faut un *pitch*, d'où le succès des reportages (à risque, de préférence), autofictions, *biopics*, sujets de société… Le « roman graphique » tel qu'il se présente dans le paysage des médias et de la librairie est maintenant tributaire d'un sujet porteur qu'il faut pouvoir résumer en deux lignes. Les médias ne savent pas parler de dessin ou d'univers personnels plus aigus, s'appuyant sur le graphisme, s'approchant par exemple de la poésie : ils ne peuvent aborder que le *sujet*. Et le représentant du diffuseur préférera également qu'il y ait un *pitch* pour vendre le livre au libraire : ce sont tous ces intermédiaires qui participent à la normalisation, y compris une partie des auteurs qui ont compris ce qui se vend désormais. Ainsi, peu à peu, au sein de cette nouvelle forme, se sont aussi imposées de nouvelles limites aux propos, au détriment de tentatives plus risquées. Entendons par « risquée » une œuvre de bande dessinée non réductible et non résumable en quelques mots. L'entourloupe est beaucoup plus subtile, d'autant que chez les indépendants aussi, on publie parfois des « romans graphiques » à *pitch*. Et que cela n'en enlève pas forcément la qualité. Mais l'expression libre, la personnalité explorant le langage de la bande dessinée, et le propos ne pouvant pas en faire une « quatrième de couverture » se retrouvent en voie d'être autant marginalisés que du temps du 48CC.

Ce nouveau standard a un côté plus pervers que l'ancien, le 48CC, n'avait pas. Ce dernier se devait d'être identique au kilomètre. Les étagères du *fan* ne pouvaient accueillir que de l'identique. Le « roman graphique », au contraire, développe quelque chose de chic à être toujours un peu différent. Ils peuvent même se mélanger aux *vrais livres* dans leur disparité : quand on pense que l'on a tant désiré ce progrès et que ce progrès est désormais si triste. Si le 48CC était décérébré dans son uniformisation, les « romans graphiques » se doivent de se différencier légèrement les uns des autres : une petite particularité de fabrication, d'un point de vue *marketing*, vaudra autant pour ce nouveau standard que l'invariabilité pour l'ancien.

Car c'est sur le plan des formats que la confusion a atteint son degré le plus fort : impossible, désormais, à première vue, en entrant chez un libraire (disons un généraliste éclairé) de distinguer dans ses rayons un ouvrage qui vient

d'un « indépendant historique », d'un « petit éditeur » ou d'un « gros » (affiché ou caché). Le « 48CC » était un standard de format, le « roman graphique » en est devenu un autre : le plus souvent reliure souple, rabats, noir & blanc, pelliculage mat, pagination extensible…

Ses caractéristiques comporteront des nuances (qui pourront distinguer des collections, entre subtiles nuances avec la concurrence), au niveau du format exact, du papier, de la fabrication. (Allez, il y avait bien aussi quelques millimètres de différence entre un Dupuis et un Lombard…) Mais de surcroît, on a pu voir, chez les gros éditeurs, un phénomène nouveau et croissant, qui est la disparité de plus en plus large dans les caractéristiques techniques. Non seulement, la pagination est extensible, mais on peut voir autant de formats à l'italienne qu'à la française, du broché, du cartonné, du toilé, du gaufrage, du doré à chaud, de la jaquette (sans parler du vernis sélectif, ha! ha!)… On peut même observer une course à la concurrence dans l'originalité de la fabrication et la découverte du petit « truc » que l'autre n'avait pas encore fait. Au point que cela devienne parfois totalement inutile. Bref, une forme d'excès inverse, issu des recherches et des réflexions sur l'objet livre qui là aussi avaient été initiées par les Indépendants et leurs Auteurs désireux d'objets différents. Mais qui risque aussi de devenir un emballage superflu pour vendre un contenu qui n'en vaut parfois pas tant ou ne justifie en rien un tel luxe. Le « beau livre » est devenu chic dans la sphère de la bande dessinée, mais il n'enrobe pas toujours une œuvre à la hauteur de sa fabrication (le contraire existe hélas aussi avec le « chic raté » massacrant un chef-d'œuvre).

La diversité des formats est une chose acquise dans les pays anglo-saxons, qui n'ont jamais vraiment compris le principe des « collections » à la française : la continuité ou la remise au goût du jour du principe de collection littéraire vis-à-vis de la bande dessinée leur paraît inopérante. La *collection* est pourtant parfois (outre ses intérêts pour l'éditeur de réduire les coûts) génératrice de création. L'auteur suisse Alex Baladi, qui a l'habitude d'explorer tous les formats et de ne se limiter à aucune pagination, dit qu'il n'y a rien de plus contraignant qu'un « Patte de mouche », miniformat de 22 pages (cf. *Kaboom* n° 6)… Aux États-Unis, les auteurs, du moins les meilleurs, sont souvent également des graphistes qui conçoivent leurs livres avec un format particulier en amont, allant jusqu'à choisir leur reliure et leur papier, et la plupart du temps changent d'un ouvrage à l'autre le format et la fabrication, qui font partie intégrante de l'œuvre et constituent un moteur de création et de renouvellement. Ces auteurs-graphistes n'ont pas eu de mal à imposer ce « droit à la particularité » lorsqu'il leur est arrivé de passer de Fantagraphics ou Drawn and Quarterly à de plus grosses maisons comme Pantheon Books, que ce soit Daniel Clowes, Charles Burns, ou Chris Ware avec son « impossible mais vrai » *Building Stories*, qui représente probablement un sommet dans le genre et qui, grâce à une réflexion sur le format et le polymorphisme, élargit la potentialité du livre et du récit. Car bien sûr, il n'y a pas que des mauvaises nouvelles dans ce petit panorama.

4

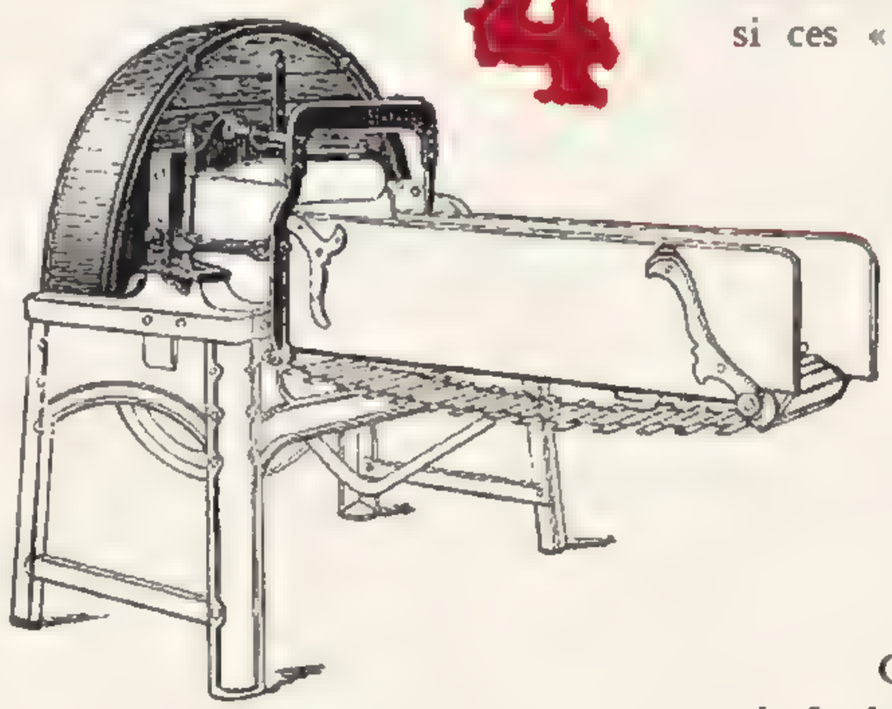


FIG. 931. – Hache-paille.

C'est ce phénomène de l'éditeur, quelle que soit sa taille, s'adaptant aux *desiderata* de l'auteur, qu'on a pu commencer à voir arriver en France. Bien sûr, il suffit à Delcourt d'adapter (voire de coimprimer) les formats et les fabrications improbables de Chris Ware ou Seth, et les *Little Nemo* géants de Sunday Press pour passer pour un innovateur, mais la diversité de ces formats, même copiés, apportent *de facto* une nouveauté dans le paysage de la bande dessinée française qui contribue à décoincer les « gros » éditeurs pour envisager et élaborer des formats et fabrications différentes pour la création. La liberté octroyée aux Auteurs paraît beaucoup plus grande aujourd'hui : qu'un auteur puisse choisir chez Dargaud son papier intérieur, sa toile de couverture, faire tous les choix graphiques et même redessiner le logo de la maison eut été impensable il y a seulement quelques années. Les auteurs venus de la sphère indépendante, habitués à concevoir le moindre détail de leurs ouvrages (format, papier, emplacement des titres, des noms d'auteurs et d'éditeurs, technique d'impression – bichromie, trichromie –, etc.) sont désormais en demande du même genre de libertés s'ils s'adressent à un « gros » éditeur, et celui-ci se montrera *a priori* conciliant puisque cette liberté de supports et de formats constitue désormais le nouveau paysage de la librairie, et une certaine nouvelle forme de concurrence et d'émulation. Et même si ces « auteurs-graphistes » sont plus rares ici qu'aux États-Unis, les directeurs artistiques sont parfois en mesure de leur suggérer des idées, idées qu'ils n'avaient pas à une époque peu lointaine... Sur le plan du format, le *one-shot* a également souvent détrôné en prestige la Collection. Et sur le plan du fond, la restriction ne peut aller que croissante. Comme toujours dans une standardisation en marche, elle opère sur les auteurs potentiels : elle encourage ceux qui sont préfigurés

pour le modèle dominant et décourage les autres. La surproduction nivelle par le bas, les audaces et les exceptions sont rares et noyées dans le flux.

De plus, on peut se demander si cette ouverture ne pourrait pas n'être qu'une passade. Déjà, on dit gentiment aux auteurs ce qu'il vaudrait mieux faire pour vendre (un *pitch*). Et sur les caractéristiques, les disparités de formats, de papiers et les diverses fantaisies que constituent les dos toilés, empreintes à chaud, etc., augmentant considérablement les coûts (même dans le cas d'une impression en Asie, qui en est d'ailleurs une condition *sine qua non*), pour des ventes qui ne dépassent parfois pas celles des indépendants. Souvent déjà, les « gros » reviennent sur ces « différences » et cette disparité, qui représentaient plus une marque de prestige qu'autre chose, éloigné du principe de rentabilité. Et les hommes en gris, chez les « gros », ne sont jamais bien loin. Et ils pourraient bientôt renvoyer à ses fanzines l'auteur de romans graphiques n'ayant pas suffisamment vendu son reportage au Sierra Leone, aussi sûrement que l'auteur de 48CC dont le tome 1 de gros gags n'aura pas franchi la barre minimale dans les hypermarchés. Si c'est le cas, on se souviendra bientôt, avec une nostalgie mi-figue mi-raisin, de cette diversité de formats et de sujets comme d'une « période de liberté » au sein du milieu éditorial dominant… En attendant, les « petits » qui n'avaient pas conçu ces différences de formats comme une « diversification » du « marché » et un argument commercial de plus, ont de moins en moins les moyens de s'offrir des fabrications exceptionnelles. Du reste, comme tout semble avoir été tenté, il devient ardu d'imaginer des fabrications complètement neuves. Désormais, on imagine difficilement possible l'apparition d'un nouveau format qui pourrait aboutir à un troisième standard. À moins que ce troisième standard ne soit déjà sous nos yeux, consistant en cet ensemble hétéroclite de *one-shots* s'auto-concurrençant au *petit truc* bibliophile…

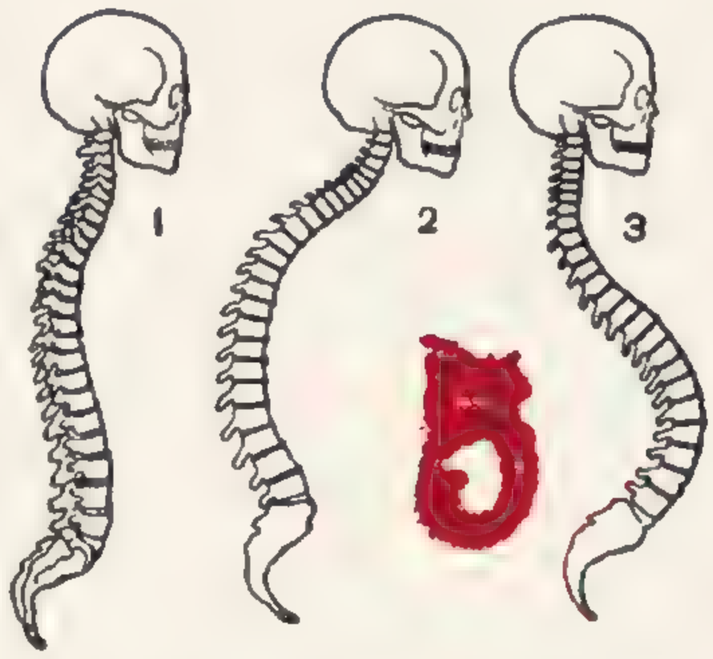


FIG. 489. — Colonne vertébrale.
1. Normale ; 2. Atteinte de cyphose ; 3. Atteinte de lordose.

Aussi bien sur le fond que sur la forme, c'est donc le sentiment d'intense confusion qui domine. Il n'y a peut-être jamais eu autant de bons livres (on peut poser la question, d'autant qu'il y a sûrement des chefs-d'œuvre qu'on ne voit pas !), autant d'efforts de traduction, d'imagination dans les formats : mais le sentiment de grisaille vient autant de cette édulcoration subtile et presque invisible, que de la surproduction elle-même. Pour le dire autrement, la surquantité est d'autant plus déprimante que le niveau général s'affaiblit et se restandardise. La durée de vie d'un ouvrage en librairie est devenue ridiculement courte. La surproduction, les flux tendus, l'industrialisation de l'édition décrits dans les ouvrages d'André Schiffrin[4] ont atteint le « secteur » de la bande dessinée, qu'elle se trouve en librairie spécialisée ou en librairie généraliste. La Librairie est sinistrée car le système de diffusion industriel est un rouage indispensable qui agit comme un blocage. Ce système profite aux gros éditeurs, puisque les gros diffuseurs autorisent désormais presque tous le retour à volonté. Certains livres peuvent fort bien rester dans leurs colis et être retournés immédiatement : ils n'auront pas vu la lumière qu'ils auront tout de même fait gagner de l'argent à leur éditeur et à leur diffuseur, en tant que *flux*, et certainement pas en tant que création. Le système des retours, qui induit une économie virtuelle (sur ce qui est mis en place mais pas forcément vendu), est une particularité (qui n'existe pas dans le circuit des disquaires, par exemple) censée aider les libraires, mais quand ces retours se mettent à dépasser 50 %, ce sont les éditeurs qui sont en péril.

Les plus petits éditeurs eux-mêmes, ne pouvant plus assumer seuls le placement de leurs livres dans les points de vente, finissent par passer par un système de diffusion classique, mais ce système bouleverse les méthodes des petits ou « moyens » (indés historiques ou apparentés). L'infernal système des retours, l'obligation de connaître son planning plus de quatre mois en amont, remettent en question un programme éditorial radical et vivant, qui s'improvise au jour le jour. Les Belles Lettres (qui, à la suite du Comptoir des Indépendants, diffusent une bonne part des Indépendants historiques) ou Makassar (qui diffuse essentiellement des alternatifs) le font fatalement avec les mêmes moyens lourds que les grosses machines de diffusion type Sodis ou Volumen. Paradoxalement, les Belles Lettres ou Makassar sont les derniers diffuseurs à obliger le libraire à un droit de garde supérieur à trois mois et inférieur à un an. Ils appliquent ici la loi Lang là où les plus gros sont passés au stade sauvage où ils ne l'appliquent plus. Mais cette politique de restriction des retours peut porter préjudice à ces diffuseurs et à leurs éditeurs, car certains libraires, y voyant une entrave, vont refuser de travailler avec eux. Le système profite aux grosses machineries sans scrupule et aux éditeurs capables de publier tous les mois, quitte à alimenter un flux artificiel de livres dispensables. Ce système n'est plus en adéquation avec la joie d'éditer : il impose aux plus « petits » de s'adapter à une bureaucratie, à un « prévisionnel », à des *argumentaires*, tout cela étant antinomique au principe de *plaisir* qui prévalait à leurs credo de base. Entre s'épuiser à l'autodiffusion et déléguer à la diffusion industrielle, il n'y a toujours pas

d'entre-deux magique, et il serait crucial de l'inventer[5].

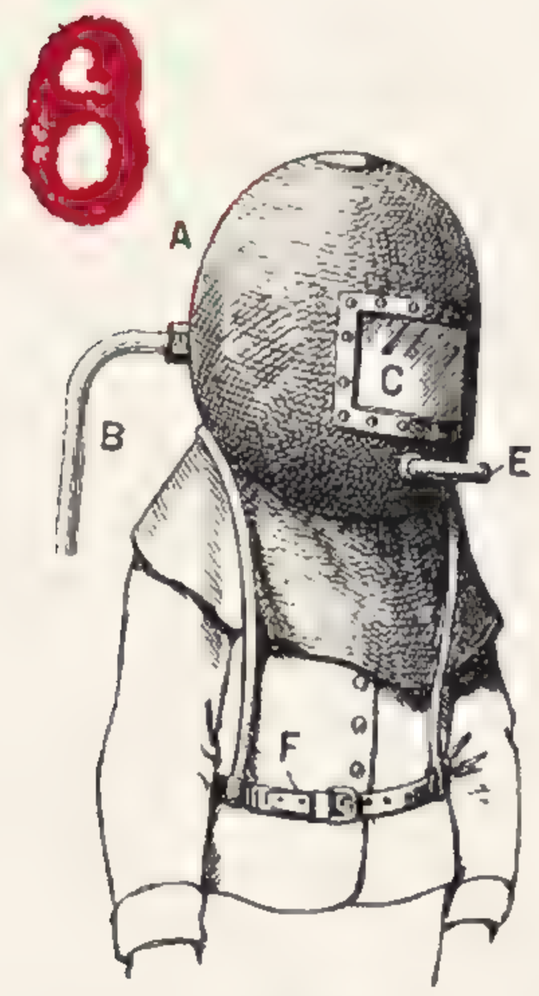


FIG. 365.
Casque protecteur de sablier.

La surproduction et la concurrence plate figent tout : les initiatives, le renouvellement, l'imagination. D'où ce sentiment mal défini et contradictoire : la quantité agit comme un repoussoir. C'est comme s'il ne se passait plus rien. Des livres isolés surnagent et ils sont parfois excellents, mais cela s'arrête là. Comme en musique où dans la plupart des domaines, l'Histoire semble interrompue. L'assertion de *Plates-bandes* comme quoi l'Édition Indépendante de bande dessinée entre 1990 et 2003 avait pu être une avant-garde circonscrite dans le temps (bel et bien révolue) semble se vérifier. Il y avait alors une Histoire en cours, des directions nouvelles qui se développaient, et un champ qui semblait libre, là où l'on étouffe aujourd'hui.

Encore balbutiante en 2005, une nouvelle génération, appelée de tous nos vœux, a enfin éclos. Elle est active, présente, multiple, souvent constituée en collectifs. Prenant exemple sur la génération précédente, elle a fait le choix de contrôler au plus près ses moyens de production. Mais quand elle privilégie l'expression, elle vivote dans les marges. (Il y a bien sûr de tout dans une nouvelle génération : ne parlons pas des nouvelles tendances marchandes, des blogueuses aux sujets de magazines féminins, ni de la relève du 48CC...) Les Indépendants historiques ont parfois fait leur temps ou sont noyés dans la masse, mais ils ont essaimé : depuis dix ans, des structures collectives (d'auteurs-éditeurs), telles que Misma, l'employé du Moi, The Hoochie Coochie, Arbitraire, Hécatombe, Superstructure, etc., personnelles, singulières, sont apparues et ont pu développer des catalogues originaux. Mais ces structures demeurent marginales et fragiles. Il y a tant d'offre, même de qualité, que la situation de précarité d'il y a vingt ans est redevenue la même pour toute petite ou moyenne structure. Et encore ne nous étendrons-nous pas sur les Amazon et C^ie qui représentent une menace pour les librairies, la bibliodiversité, et donc tout ce dont nous parlons ici. La bande dessinée a rejoint le fragile équilibre entre *blockbusters* et innovateurs de la Littérature (La Fabrique, Allia, Monsieur Toussaint Louverture, Le Nouvel Attila, etc.) : se battre, pour les « petits », afin d'être *dans le même espace* (et avec le même *modus operandi*) que les « gros ». Si c'est la seule solution, elle est maussade.

FIG. 805. — Filaire de Médine.

FIG. 806. — Filaire.
1. Larve très grossie (coupe);
2. Filaire enroulée.

Pour reprendre la définition de *Plates-bandes*, la confusion des labels et des *lieux de production* a signé la fin de l'*Alternatif* (qui se positionnait contre le microcosme de la bande dessinée, dans le même espace), mais il demeure l'*Underground*, qui s'est toujours positionné *en dehors* de ce système. Il n'y a presque plus d'*Alternatif* dans le même lieu (la Librairie), puisque les règles sont les mêmes pour tous et que l'on ne distingue plus à quoi on peut être encore *alternatif*, mais il y a un *Underground* (ailleurs) qui n'a cessé de se développer. Cet *Underground* ne se limite d'ailleurs pas à la bande dessinée mais embrasse toute la sphère de l'image, du livre-objet, etc., dans le sillage du Dernier Cri, qui a créé de nombreux émules. Depuis dix ans se sont développés des rendez-vous de microédition et de réalisation collective de bande dessinée, qui lui apportent une nouvelle dimension et émulation : Pierre Feuille Ciseaux à Arc-et-Senans et Minneapolis, les « 24 heures » en divers lieux, le FOFF à Angoulême, le feu Périscopages à Rennes, le Central Vapeur à Strasbourg, le feu Sismics Festival à Sierre, le Monstre à Genève, le festival Cultures Maison à Bruxelles... Une nouvelle Internationale se dessine. Le film *Under-Gronde* de Francis Vadillo rend compte de ce foisonnement jubilatoire. Partout en France, en Europe, aux États-Unis, etc., se groupent de jeunes artistes qui récupèrent des machines, s'en servent pour reproduire des ouvrages parfois aussi merveilleux qu'introuvables, associent leurs forces et constituent peut-être notre future bibliothèque idéale. C'est là qu'est le renouvellement, bien plus que dans la librairie qui, en général, n'en rend plus assez compte et ignore souvent cette énergie parallèle. C'est l'*Underground* qui finalement se porte le mieux car on a affaire à une création sans intermédiaires et sans délais, lorsque l'édition rejoint de plus en plus un système de consommation classique, quel que soit l'intérêt de certains livres. Un lieu vivant n'est pas fait d'une simple juxtaposition d'objets

mais d'une *circulation* entre eux. Lorsque les nouveaux standards de l'édition et de la diffusion imposent de nouvelles restrictions, la création se redéplace sur d'autres terrains. L'importance du collectif les fait parfois ressembler à de microcommunes.

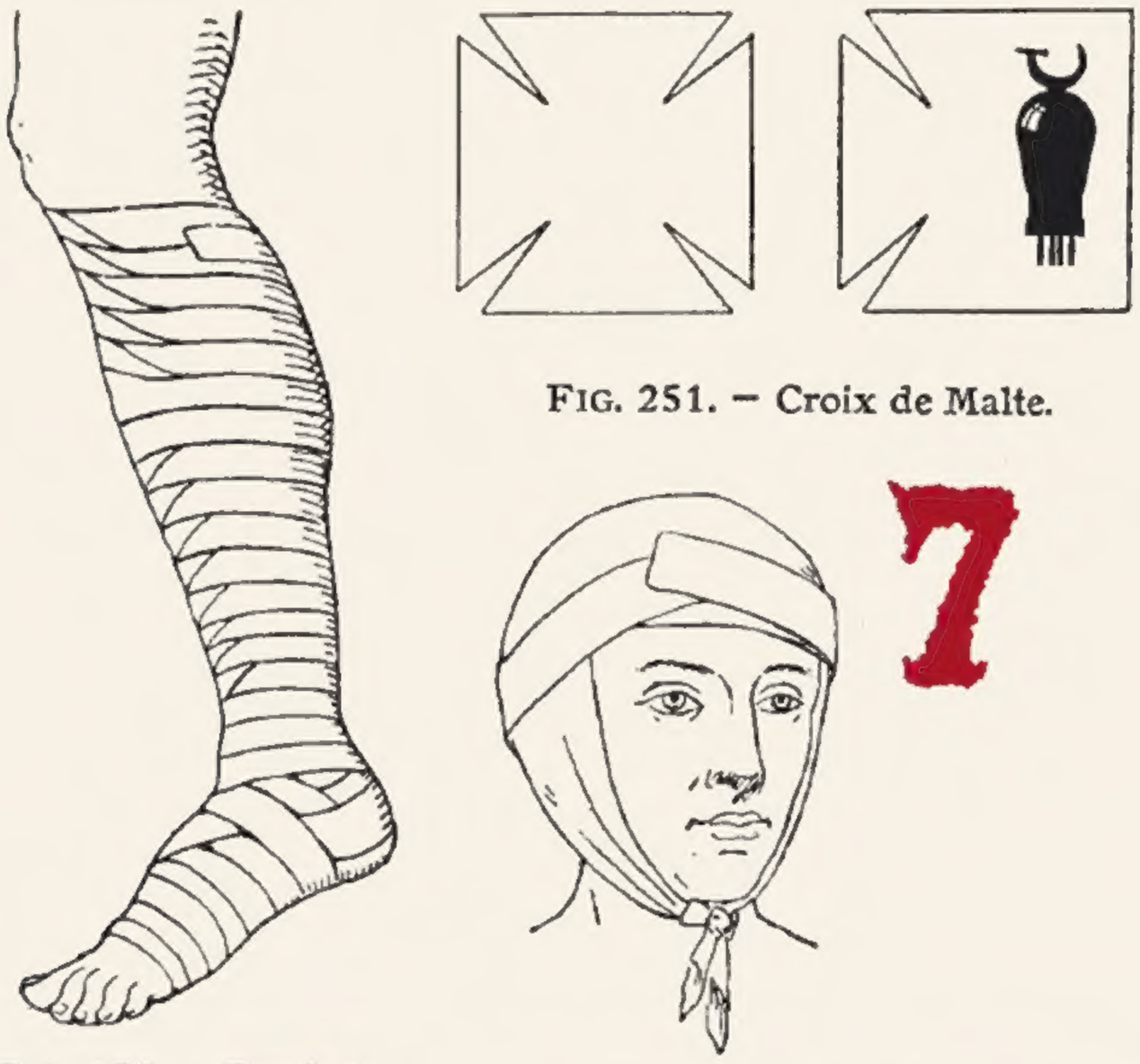


FIG. 251. – Croix de Malte.

FIG. 250. – Bandage du pied et du membre inférieur.

FIG. 252. – Bandage en fronde : fronde de tête.

Les résidences collectives comme Pierre Feuille Ciseaux sont particulièrement à noter. Elles représentent le principal fait nouveau de ces dernières années. Des auteurs et auteures se rencontrent et, durant plusieurs jours, font ensemble de la bande dessinée sous contrainte. Ici, l'enjeu n'est pas de publier, de faire œuvre inoubliable, mais de partager sa pratique : c'est le langage, dans son sens le plus brut, qui est au centre de ces rencontres. Après trois années remarquables en productivité à la Saline royale d'Arc-et-Senans, Julien June Misserey et l'association ChiFouMi ont été invités à organiser en 2013 une quatrième édition au MCAD de Minneapolis (Minnesota), aux États-Unis, et bientôt une cinquième en 2015. Ces initiatives deviennent internationales, comme les « 24 heures », qui permettent à des auteurs de se réunir et de partager la performance de réaliser 24 planches en 24 heures, avec une contrainte en sus. Ce type de regroupement, de réalisation collective désintéressée est peut-être ainsi devenu la principale alternative au monde de l'édition de bande dessinée, car il casse le Système, les intermédiaires et les enjeux mercantiles. Mais il s'agit d'un déplacement de problématique, qui enrichit davantage ses acteurs-auteurs que le lecteur potentiel, et qui, s'il ne résout pas grand-chose aux problèmes du Livre, apporte à ses acteurs une pratique collective et un plan de satisfaction humaine qui leur faisait autrefois défaut.

Le problème du Livre, outre son système de production qui profite mieux à certains qu'à d'autres, c'est sa surproduction et sa standardisation. Les libraires ont beau se démener, quand ils ont du talent, ils sont malgré eux tributaires de ce *turnover* de plus en plus rapide (combien de livres aurait-on eu envie de découvrir et que l'on n'a même pas aperçus ?), pourvoyeurs d'une indigestion contre-productive qu'ils sont les premiers à déplorer. L'*Alternatif* voulait se confronter à la production dominante dans le même espace : cela restait possible quand il y avait encore de l'espace ! Mais surtout, cette situation surchargée, sans *Histoire*, a des conséquences énormes sur le mental des personnes en jeu. À quoi bon se démener pour réaliser, éditer, mettre en valeur un livre de plus, dès lors que le seul espoir de distinction en revient finalement au bon vieux schéma commercial ? Disons-le net : cela ne fait plus tellement *envie*. Là est le drame. De là également, la joie qui émane des rencontres collectives, des créations spontanées et imprévisibles, de ce *hic et nunc* retrouvé entre auteurs. Et nous voilà dans le vrai, un moment, une situation, sans enjeu. C'est le *Pas de côté* de Gébé, le retour. Et l'on aimerait parfois que le système de la librairie soit aussi simple que ça, et que le livre nous y saute au cœur comme un objet vivant et ne nous indiffère plus comme un mur de briques.

Il existe donc une création, vivante, plus humaine, plus politisée aussi, plus ouverte aux transversalités (et beaucoup plus concrète et vivace que dans les années 1980 – ce n'est donc pas un retour en arrière mais une prise en main beaucoup plus affirmée), or elle se situe dans un *Underground* précaire : c'est une nouvelle marge, peu visible, peu accessible, peu probante pour qui cherche le renouveau en bande dessinée, relativement invisible en Librairie. Quant à l'*Alternatif*, qui voulait imposer ses vues et se battre sur le terrain même de la Librairie, il semble avoir perdu la partie en tant que mouvement dénommé « alternatif » et comme processus historique, désormais achevé. On aimerait se tromper dans ce constat

quelque peu pathétique et voir arriver dans la librairie un nouveau branle-bas de combat d'ampleur, mais d'une part, le système fige tout, et d'autre part c'est aujourd'hui *en dehors* de ce circuit qu'on constate la vitalité des choses. Pourquoi tant d'énergie, tant d'abnégation, tant de joie dans ces circuits parallèles, et tant d'ennui en librairie ? Comment la Librairie peut-elle, au-delà du système sclérosant de la diffusion-distribution industrielle, redevenir le lieu des énergies en présence, *vitales et immédiates* ? Ce sera la question cruciale des années à venir. La concurrence que fait l'*Amazonerie* à la librairie indépendante n'est que l'aspect le plus grossier du problème. Le plus pernicieux est cette nouvelle standardisation-édulcoration qui laisse croire à un secteur en pleine santé, mais qui, physiquement et en majeure partie, ne fait que passer, retournant vite à l'entrepôt ou filant au pilon. L'*aquoibonisme* qui semble toucher tous les acteurs de cette fameuse « chaîne du livre » ne se trompe pas sur ce faux-semblant qui ne profite plus qu'à quelques rares. Au-delà de la crise économique et des autres problèmes de notre époque, c'est probablement cet aspect irrémédiablement *figé* qui rend le monde de l'édition si désabusé. Alors probablement qu'une fois de plus, la Bande Dessinée doit aller voir ailleurs si elle y est.
Et elle y sera[6].

FIG. 75. – Écriture et dessins de fous.

8 notes

(1) Sans revenir en détail sur les défauts que comportait *Plates-bandes*, je renvoie à deux textes postérieurs parus dans la revue *L'Éprouvette* (L'Association, 2006-2007), qui en reprenaient les critiques et élaboraient des prolongements : *Plates-bandes, Extension 1* (*L'Éprouvette* n° 1) ; *Plates-bandes, Extension finale* (?) (*L'Éprouvette* n° 3). J'y suis également revenu dans *La Bande dessinée et son double* (L'Association, 2011).

(2) Pour désamorcer totalement cette distinction entre petits et gros, citons Éric Hazan en préambule de l'ouvrage collectif *Le Livre, que faire ?* : « Il y a de bons romans policiers et de mauvais livres de philosophie, il y a d'excellents libraires à la Fnac et des librairies indépendantes sans intérêt, etc. Mais la distinction entre le livre produit par l'industrie de l'*entertainment* et le livre issu de l'édition artisanale reste indispensable pour comprendre la véritable situation *du livre.* » (*Le Livre, que faire ?*, La Fabrique, 2008.) Depuis, on ne peut plus vraiment parler de secteur librairie à la Fnac…

(3) Sur un plan plus anecdotique, le fait que ce soit Le Lombard lui-même qui ait édité *Ric Remix*, la déclinaison parodique et plutôt irrévérencieuse de *Ric Hochet* par David Vandermeulen – collage de toutes les scènes d'action de la série –, est assez symptomatique : l'original et sa parodie sont désormais à la même enseigne.

(4) André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs* (La Fabrique, 1999), *Le Contrôle de la parole* (La Fabrique, 2005).

(5) La vente directe par Internet, la fabrication de livres à la demande imprimés en numérique restent des pistes marginales, qui sont des alternatives à ce système de la « chaîne du livre » et qui pourraient se développer. Mais rien ne remplace encore la visibilité et le feuilletage d'un ouvrage en librairie ou en festival.

(6) C'est de façon délibérée que le livre électronique n'est pas cité dans ce texte qui, à mon avis, ne fait pas partie du problème dans la sphère qui nous occupe.

◆ LES OGRES-DIEUX ◆

HUBERT

GATIGNOL

Petit

« L'album est une petite merveille. »

LE PARISIEN

◆

« Superbe ! Une très belle réussite qui donne un coup de fouet aux contes traditionnels. »

PUBLIC SÉNAT

◆

« La surprise de cette fin d'année a pour titre *Petit*. »

FRANCE INFO

« Les dessins de Bertrand Gatignol sont à tomber à la renverse. »

20 MINUTES

◆

« Un vrai coup de cœur : voici un livre hors du commun absolument époustouflant ! »

RTBF

◆

« *Petit* est une bombe esthétique sans un poil de gras sous le pinceau. »

LE SOIR

© ÉDITIONS SOLEIL / HUBERT / GATIGNOL

Éditions Soleil DISPONIBLE EN LIBRAIRIE Métamorphose

FREAKS SQUEELE

MASIKO

Florent Maudoux

EN LIBRAIRIE LE 6 FÉVRIER

SPIN-OFF

FREAKS SQUEELE

L'ANTHOLOGIE DES RÉCITS DE MASIKO
PUBLIÉS DANS DOGGYBAGS

PLUS UNE HISTOIRE INÉDITE !